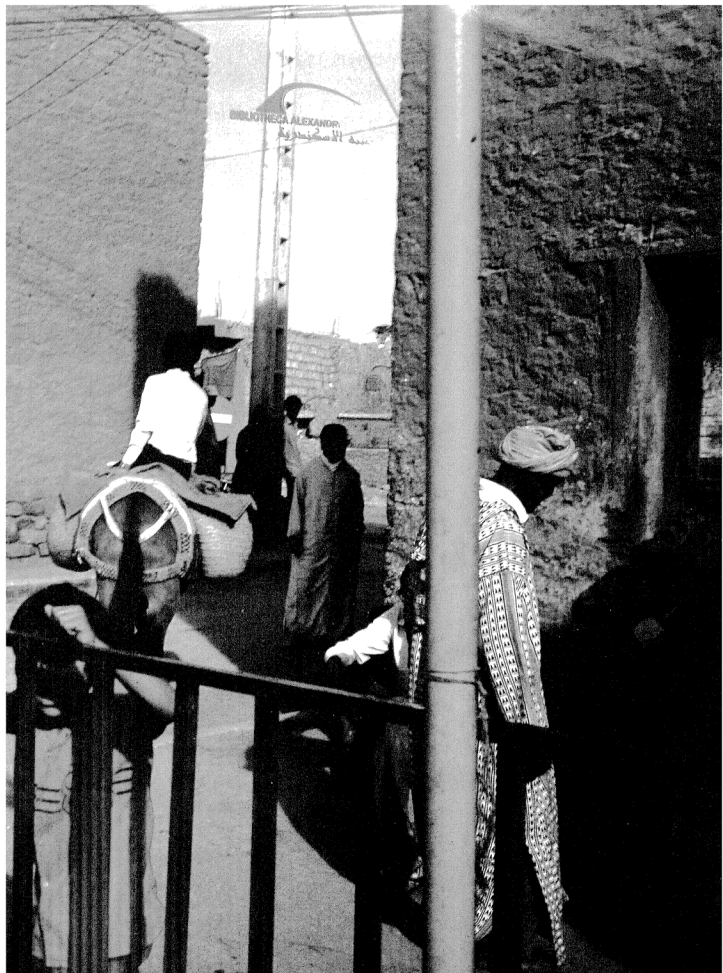


فكر وفن

55



الموضوع الرئيسي في هذا العدد هو العلم والفن، وعلاقة أحدهما بالآخر، وهل تجمعهما وحدة أم يفصلها تناقض. وقد أتينا بعدة مقالات معالجة لهذا الموضوع من أكثر من جانب. لكن هذه المعالجة ليست مستفيضة، بل لا يمكن لما أن تكون كذلك في إطار كهذا. ونحن مدركون أن آراء أصحاب هذه المقالات قد يقبل منها بعض القراء ما يقبل، ويرفض منها بعض ما يرفض. وما نريد من هذا إلا عرض الأفكار، وفتح الحوار.

مقالنا الأول لفولفغانغ فيشيل الذي يجول بنا في تاريخ العلاقة بين العلم والفن في البلاد الغربية، ويروي لنا كيف أتتها لم يكونا متضادين في بداية الأمر. كان ذلك في العصور القديمة، ثم تغيرت هذه العلاقة على مر العهود بتغير مفاهيم الناس للعلوم والمهارات، ومفاهيمهم لتوابع المعرفة ومتغيراتها.

وأتينا بنصّ مقابلة أجريت مع فيكتور فايسكيف الذي هو أحد كبار الفيزيائيين في هذا العصر. ففي هذه المقابلة، يعرض فايسكيف لموضوعنا من وجهة نظر العالم، ولطعلنا على بعض المسائل الهامة المتصلة بالعلوم الحديثة. منها مسؤولية العالم عن أعماله ونتائجها. ومنها ابتعاد بعض فروع العلوم العصرية عن الحالات العملية التي همّ الناس مباشرة. ومنها طابع العلوم الدولي، والتخصص الذي يؤدي إلى ضيق الأفق في حالات كثيرة. وأعجبنا كثيرا ما قاله فايسكيف في هذه المقابلة من أن «العلوم ما هي إلا سبيل إلى استيعاب التجارب البشرية. ويوجد، إلى جانب ذلك، سبيل كثيرة أخرى، كالفنون، والموسيقى، والأدب، والدين، تبدو في ظاهرها مناقضة للعلوم، لكن هذه وتلك، في واقع الأمر، لا ينفي بعضها بعضا، وإنما هي جميعا جوانب مختلفة لشيء واحد».

وبعد أن أعطينا الكلمة لعالم فايسكيف، أعطيناهما للفنان بوبس الذي يُعد من أبعد الفنانين الألمان شهرة. وقد اشتغل كثيرا بالعلم والفن في حياته، فجمعنا في مقالنا الذي خصصناه له بعضا من أقواله التي تصوّر آراءه في هذا الموضوع على أحسن وجه. والجدير بالذكر أن بوبس قد درس العلوم دراسة واسعة في بداية أمره، وانتهى، كما انتهى فايسكيف، إلى الاستنتاج نفسه الذي استنتجته غوته إذ قال: «يظهر لك كأن العلم والفن يتنافران، لكنك لم تشعر إلا وقد التقيتا». والتقاء العلم بالفن هو من الجوانب التي يتناولها المقال المختص للرسم ألبريشت دورر، ذلك الفنان الذي فُكر كثيرا في أساسيات علم الجمال واجتهد في أن يجد لها صيغا علمية.

هذا، وبعد أن كتبنا في عدتنا الواحد والتحسين عن دور الفيديو في فن التشكيل العصري، أحيينا أن نتطرق في مقال قصير من عدتنا هذا إلى وسيلة عصرية أخرى، هي الكمبيوتر الذي أوسع استخدامه الآن في التأليف الموسيقي، مع أن آراء أصحاب الخبرة في هذا المجال شديدة الاختلاف.

وفي هذا العدد أيضا مقال بعنوان: «هل يتحد الروبوت» للأستاذ أوتو أوتن الذي يدرس الميكانيكا الدقيقة في جامعة كارلسروه. في هذا المقال يتساءل أوتو أوتن هل الإنسان ما زال مسيطرا على العلوم والتكنولوجيا، أم هل هذه العلوم والتكنولوجيا قد فلتت الآن منه، وأصبحت تهدد كيانه. وينتهي الأستاذ إلى أننا سنظل ماسكين برمام الأمر إذا نحن علمنا بطريقة التقييم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتجاه. والقصد هنا هو أن يكون التقدم العلمي والتكنولوجي ملأنا للاعتبارات البيئية، وذلك لا حثا للبيئة، وإنما سعيا إلى بقاء الأجيال، ومن جهة المصلحة البحتة. كما يرى صاحب هذا المقال أن الإنسان «لا يضِرُّه أن يخطو أحيانا إلى الوراء، وأن يوجّه اهتمامه إلى ما هو مفيد ومرغوب فيه، لا إلى ما هو ممكن التحقيق تكنولوجيا».

ونتناول مقال «علمية المعالجة» صلب الموضوع. فالنقاش في العلم والفن يدور في واقع الأمر حول مسألة الذاتية والموضوعية. وبصورة عامة، يرى الناس حاليا أن الفن يمثل جوانب ذاتية، بينما تمثل العلوم جوانب موضوعية. ولكن، ما العلوم إلا من أعمال الناس، ومن نتاج إدراكهم للأشياء. وما دام هذا الإدراك البشري متصل بالحواس وخبرة أصحابه، فلا يمكن للموضوعية أن تكون محور نشاطه. وإنما الإنسان هو محور النشاط العلمي، ومحور النشاط الفني. وواضح أن الإنسان لا يمكن له أن يرى، ولا أن يحس، إلا في الحدود التي تحددها خبرته، وتسطرها تصوّراته.

المحتويات

Wolfgang Welsch	4	فولفغانغ فيلش هل العلم والفن متضادان؟
KUNST UND WISSENSCHAFT, EIN GEGENSATZ?		

Rosemarie Höll	10	روزماري هول «لا أريد التفهيم وإنما التفهم» نظرة يوزيف بويس إلى المفهوم العلمي الحالي
NICHT REGRESSION, SONDERN PROGRESSION		
Eine Betrachtung des heutigen Wissenschaftsbegriffes aus der Sicht von Joseph Beuys		

Adelbert Reif	14	أديلبرت رايف ، جريدة «دي فيله» مقابلة مع فكتور فايسكوف
GESPRÄCH MIT VICTOR F. WEISSKOPF		

Onno Onnen	20	أونو أونن هل نخزده الروبوت؟
SCHLAGEN ROBOTER ZURÜCK?		

Regina Groß	22	رينغيته غروس الإلكترونيات في التأليف الموسيقي
DAS DIGITALE NOTENBLATT		
KOMPONIEREN MIT MODERNER ELEKTRONIK		

Yasmina Amekrane	24	ياسمينه أمقران ألبريشت دورر مخسوم رحما له من متحف برلين للنقش على النحاس
ALBRECHT DÜRER		
50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett		

Yasmina Amekrane	32	ياسمينه أمقران علنية المايينة ، أو ما هو نصيب الصورة الفوتوغرافية من الحقيقة؟
DER AKT DES SEHENS ODER		
WIE WIRKLICH IST DIE WIRKLICHKEIT?		
Am Beispiel der Fotografie		

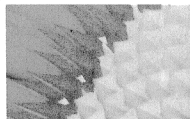
Peter Hoffmeister	40	بيتر هوفمايستر نجيب محفوظ صوت مصر ونائل أحداثها
NAGIB MAHFUZ		
STIMME UND CHRONIST ÄGYPTENS		

Magdi Youssef	44	مجدي يوسف الذكرى النئوية لميلاد المثال محمود مختار تداخل الشرق والغرب في أعمال مختار
ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG DES BILD-		
HAUERS MAHMUD MUKHTAR		
Die Verflechtung zwischen Orient und Okzident im Werk Mukhtars		

Mercel Reich-Ranicki	52	مرسيل رايش - رانيكي صانع الأغاني فولف بيرمان
PORTAIT		
Wolf Biermann, Liedermacher		

Renate Franke	57	ريناته فرانكه خطوط من روائع فن الكتاب الإيراني
EIN HÖHEPUNKT PERSISCHER BUCHKUNST		

Michael Steinhausen	61	ميكهايل شتاينهاوزن تداخل الحضارات على أرض سوريا معرض مدينة شوتغارت
DIE AUSSTELLUNG "SYRIEN		
MOSAİK EINES KULTURRAUMES"		





Regina Gross 65
PALERMO, EIN WEITERER MEILENSTEIN
IN DER GESCHICHTE DER UAEI

ريغينه غروس
بالرمو - مرحلة جديدة
في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة

Peter Hoffmeister 68
PFAHLBAUTEN
Archäologische Denkmäler in Deutschland
aus der Jungsteinzeit

بيتر هوفمايستر
بيوت البجرات
أثار في ألمانيا من العصر الحجري الحديث



Yasmina Amekrane 74
OTTO DIX ZUM HUNDERTSTEN GEBURTSTAG

ياسمينه أمقران
في الذكرى المائة لميلاد أوتو ديكس

Regina Gross 78
ZUM 200-JÄHRIGEN BESTEHEN DES
NATURKUNDE-MUSEUMS IN STUTTGART

ريغينه غروس
بمناسبة مرور مائتي عام منذ تأسيس
متحف تاريخ الطبيعة بمدينة شتوتغارت

Yasmina Amekrane 80
BIS ANS ENDE DER WELT

ياسمينه أمقران
إلى طرف المعمورة

KULTURCHRONIK 82

أحداث ثقافية

BÜCHER 86

قراءات



FIKRUN WA FANN, Nr. 55, Jahrgang 29, 1992.

فكر وفن، عدد 55، السنة التاسعة والعشرون، 1992.

INTER NATIONES: الإصدار والنشر.

إدارة التحرير: الدكتور روزماري هول. التحرير: ياسمينه أمقران.
الدكتور محمد الصادق طراد.

الإشراف على الترجمة والصف: الدكتور محمد الصادق طراد.
الترجمة: عمر المول.

Info-Satz Stuttgart GmbH, الصف.

Graphicteam Köln, التصميم.

Bonner Universitäts Buchdruckerei, Bonn, الطباعة.

عنوان هيئة التحرير:

Dr. Rosemarie M. Höll

Hauptstr. 44, D-73111 Schlierbach

لا يجوز إعادة طباعة نسوي أو صور من هذه المجلة إلا بإذن من الناشر.
ويمنح الناشر أن الآراء الصادرة في هذه المجلة إنما هي في الأساس آراء
المؤلفين.

BILDNACHWEIS FIKRUN WA FANN NR. 55

Ul., U4: Mario Markus, Max-

Planck-Inst., Donnmund

U2, U3, Seite 60/91, 92 aus:

Harry Gnyassat, "Morocco",

Schirmer/Mosel

Seite 4, 5, 6/7 unten, 8, 9 aus:

Theodor Schwank, "Das

sensible Chaos"

Seite 6 Hess/Müller/Plessner

in: "Natur und Form", A.

Deutsch und L. Rensing (Hrsg.)

Seite 7 Fowler/Hansen/

Plumkewicz in: "Natur und

Form", A. Deutsch und

L. Rensing (Hrsg.)

Seite 10 dpa/Holtschneider

Seite 10/11 dpa/Popo

Seite 13 oben: dpa/Zimmer;

Mitte: dpa/Witschel; unten:

dpa/Zischezhingck

Seite 15 Foto: Koelbl; Die

Welt

Seite 25, 26, 27, 28, 29

Berliner Kupferstichkabinett,

Städtische Museen,

Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Seite 30, 31 aus: M. Pawlak

Verlag, Albrecht Dürer

1471/1538, Das gesamte

graphische Werk

Seite 32 aus: O. Meier Verlag.

Johannes Itten, Kunst der

Farbe

Seite 35, 37, 38, 39 aus:

H. Schöberl, Rentscher, Das

Bild als Schein der

Wirklichkeit

Seite 41, 43 Foto: R. Rane

Gebhard, Stuttgart

Seite 53 Foto: Isolde

Ohlbaum, München

Seite 56, 59, 60: Städtische

Museen Berlin, Museum. I.

Islam, Kunst

Seite 62, 63 aus: Syrian,

Mosaik eines Kulturraumes,

Katalog

Seite 69, 70, 71, 72 aus:

Spektrum der Wissenschaft,

Siedlungen der Steinzeit

Seite 74/75 aus: G. Heije

Verlag, Oir, Nationalgalerie,

Städtische Museen

Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Seite 77, 78, 79 aus:

E. Ziegler, Führer durch das

Museum am Löwenbr

Seite 80 Road Movies

Production

Seite 84 Schößlerhaltung

Schwalzungen

Seite 87, 94 Zeichnungen:

Hans Dressel

هل العلم والفن متضادان؟

فولفغانغ فيلش

اعتراضٌ قديم من أنصار مدرسة «الطبّ التطبيقي» على أنصار مدرسة «الطبّ الفلسفي». وعالج أرسطو هذه المسألة بموضوعيته المعروفة، فأظهر فضل الطبيب العالم في علمه، وأظهر فضل صاحب الخبرة في خبرته، ثم فضّل الثاني على الأول، وذكر لذلك سبباً مبدئياً: ما دامت عمليات العلاج، مهما كان نوعها، لا تُجرى على المرضى إلا بصورة فردية، واحداً واحداً، فإن معرفة المريض الواحد وتتبع مرضه، كما يفعل ذو الخبرة، هما العاملان الأساسيان في نجاح العلاج. أما المعرفة العامة التي لا تُطبّق على الحالة الخاصة – وهذا لا يكون إلا بالخبرة – فهي عديمة الفائدة. وهكذا تتضح لنا طبيعة التعقيدات المشار إليها: فالعلم القائم على علم هو أفضل من الخبرة، من وجوه، ودونها في الجدوى والفاعلية، من وجه آخر. ولا يخفى أنّ الجدوى والفاعلية هما أول ما سعى إليه الفنّ بتعريفه القديم. فليس العبرة بأن تتحسن كتب الطبّ فتصير أكثر دقة، وإنما العبرة بأن يتحسن العلاج فيصير أكثر إفادة! والفنّ، كلّ توجيه في العلم، اكتسب فضلاً وتعرض لمخطر في آن. فالعلم عالمٌ في جوهره، والتوجه إليه يبعد الفنّ عن مجاله الأصلي الذي هو مجال الخاصّ ومجال الفرد. على هذا النحو نشأ خلاف بين الترام الفنّ بالشئ الفردي، من جهة، ونزعة الفنّ إلى الأشياء العامة، من جهة أخرى؛ وكان لا بدّ لهذا الخلاف من أن يستفحل وأن ينتهي، في آخر المطاف، إلى انفكاك الوصلة التي وصلت العلم بالفنّ منذ العصور القديمة. لكنّ انفكاك تلك الوصلة لم يحدث في الغرب إلا بعد قرون عديدة، ظلّت لفنون حيلها جزءاً ثابتاً من المناهج التربوية السائدة، وذلك لأنّ الفنون كانت، كما ذكرنا، معتمدة على المعرفة. أما معارضة فنّ من الفنون، فلم تكن لازمة إلا بالقدر

الملمت في تاريخ العلاقة التي ربطت في الغرب الفنّ بالعلم على مرّ الأزمان هو أنّهما لم يكونا متضادين في العصور القديمة، وذلك لأسباب، أبرزها أنّه اصطلاحٌ آنذاك على أنّ الفنّ هو لون معيّن من ألوان المعرفة. وكان معنى الفنّ عندئذٍ القدرة على إحداث شيء ما بإعمال الفكر إعمالاً سليماً. وعلى هذا يكون الفنّ هارة متصلة بالمعقولات أشدّ الاتصال. أما الفرق بين الفنّ والعلم، ففي أنّ الأول لا يعالج الثوابت، وإنما المتغيّرات، فهو ليس نظرياً، وإنما عمليٌّ. وللتوضيح، نذكر أنّ الرياضيات تحمل أخصّ خصائص العلوم، بينما يحمل الطبّ أدقّ صفات الفنون، على حسب ما كان مصطلحاً عليه في أوروبا القديمة. وقد أخذ أصل كلمة «تكنيك» من اليونانية techné التي بمعنى «فنّ»، ثمّ تغير مدلول هذه الكلمة إلى أن فقد كلّ صلة بالفنّ وأوشك الآن أن يصبح رمزاً إلى ما يضادّ الفنّ. لكنّ ربط الفنون بالمعارف، على النحو الذي ذكرنا، لم يخلُ في العصور القديمة، ولا بعدها، من المشاكل والتعقيدات كما تبيّن ذلك من كتابات أرسطو، وهو أول من وضع مدلولات العلوم والفنون وحدّها بتحديداً منطقيّاً. وكان أرسطو من عائلة أطباء، فانحذ الطبّ مثلاً لتوضيح العلاقة بين العلم والفنّ. فالطبيب الحقيقي، كما قال، يتميز بشيئين من الذي لا يبدائي إلاّ بعامل الخبرة: الشئ الأول هو أنّ للطبيب الحقيقي علماً عاماً بما يُحدثه التطبيق، بينما يقتصر علم صاحب الخبرة على ما تعرّفه في الحالات التي عالجها. والثاني هو أنّ الطبيب الحقيقي يعلم بنجاح العلاج، إذا حصل، ويعلم، فوق هذا، بسبب ذلك النجاح. لذا، فالطبيب الحقيقي فضل على ذي الخبرة أساسه العلم بالمبادئ العامة والأساسية. أما الجانب الضعيف في هذه النظرية، فهو أنّ فضل ذاك على هذا لا يتقدّم الشفاء ولا يؤخّره؛ وهذا

أخرى. لقد كان الباروك مشروعا ضحيا لإنقاذ كل ما نبذته العلوم الجديدة من تراث وخبرة ومحسوسات وفنون. وفكر الباروك، في مجيئه، معارض أشد المعارضة لحركة الإصلاح البروتستنتية، لا فيما يتعلق بالدين وحده، وإنما أيضا فيما يتعلق بالثورة التي أحدثها العلم الجديد في المجال الثقافي. وأرجع، إن شئت، إلى ما بيّنه هيغل من اجتماع حركات الإصلاح الدينية والعلمية في مبدأ الذاتية. وكان من نتائج هذه المعارضة أن أصبح الفن يشكل حركة معاكسة لحركة التنوير التي نشأت عن العلوم الدقيقة، واتصلت بها. ما كان لذلك العصر أن يُنجب شخصية مثل ليوناردو دا فينشي؛ أعجب غوتفريد لايبنتس المشهور بعبقريته الشاملة، لكن نبوغه كان في العلم ولم يكن في الفن. وما هذا إلا دليل آخر على أن صلة القرابة التي ربطت الفن بالعلم في العصور القديمة قد انقطعت انقطاعا نهائيا تاما. وظهرت علاقة من نوع جديد بين العلم والفن في منتصف القرن الثامن عشر، استندت إلى علم الجمال. ذلك أن العلوم الجديدة، بعد أن ارتفعت قواعدها وسيطرت على المجال الثقافي سيطرة كاملة، أسفرت عن عيوبها ونقصاتها، وعين نظرها إلى الأمور من جانب واحد. وأصبح أن المبدأ العقلي السائد وقتذاك كان في حاجة إلى تأسيس فرع جديد يكمله، ويجبر ما فيه من نقص، ويعطي قوى الإنسان الحسية والخيالية ونحوها، فأنشأ ما هو معروف بعلم الجمال. وارتقى الفن، في إطار هذا الفرع، إلى درجة جديدة من الأهمية، وصار يُعدّ دواء للعقل ووسيلة للتربية الإنسانية الشاملة؛ بل إنّه صار ملاذا للفكر بعدما ظهر عجز المبدأ العقلي، واندلعت أزمة العلوم الجديدة، تلك العلوم التي قذفت الفن من قبل ووضعت منه. على هذا الأساس، تكونت صلة جديدة بين العلم والفن مختلفة كل الاختلاف عن الصلة التي كانت في العصور القديمة بينهما صلة تقارب وتداخل. أما الصلة الجديدة، فقامت على الاختلاف والتكلمة، كما يكمل الصنف غيره، أو كما يكمل الضد ضده. وما هذه الصورتان الجديدة لعلاقة العلم بالفن إلا من تركة المعارضة الباروكية التي رأت أن العلم والفن شيان مختلفان في الأساس، وأن الإنسان، لكي تكتمل إنسانيته، في حاجة إلى الفن، يكون لديه قوة موازنة للعلم. ثم صار يُطلب من الفن أكثر من ذلك؛ أرادوا أن يكون منافسا للعلم وسابقا له... وكل هذا يُظهر بوضوح أن علاقة التكلمة والتعويض التي نشأت بين

اللازم لتوسيع المعرفة وترسيخها. وعلى سبيل المثال، فقد كان تعليم الموسيقى منذ عهد أرسطو تعليما نظريا في أساسه. أما عرّف المعارف، فلم يتعلّمه طالب الموسيقى إلا قليلا. ولا ليحصل على القدر الأدنى من المهارة الذي يكتفه من الحكم على عرف غيره.

وقد صنفوا الفنون في العصور القديمة والوسطى صنفين؛ فنون حرة، وهي سبعة، وفنون يدوية. وكان تصنيفهم هذا مستودا إلى التناقض بين عل الفكر وعل اليد، وإلى تدعيمهم الأول، أي العلم، على الثاني، أي الصنعة اليدوية. وظلّ القوم على هذا التصنيف في عهد النهضة، متّخذينه قاعدتهم الثابتة؛ فإذا رُقوا فنّا من الفنون اليدوية كالرسم والنحت وفنّ العمارة إلى صنف الفنون الحرة، فإنهم لم يفعلوا ذلك حيودا عن القاعدة، وإنما فعلوه لأن أسبابا باتت تصل ذلك الفن بالعلم والمعرفة. من هذا ارتقاء الرسم إلى مرتبة العلوم الرائدة بعد أن ظهرت فيه المنظورية. وهكذا بقيت العلاقة القديمة بين الفن والعلوم قائمة إلى عهد النهضة. ولعلّ ليوناردو دا فينشي هو خير من يمثّل تلك العلاقة التي دامت قرابة ألفي عام؛ فقد كان الفن والعلوم عنده وحدة واحدة.

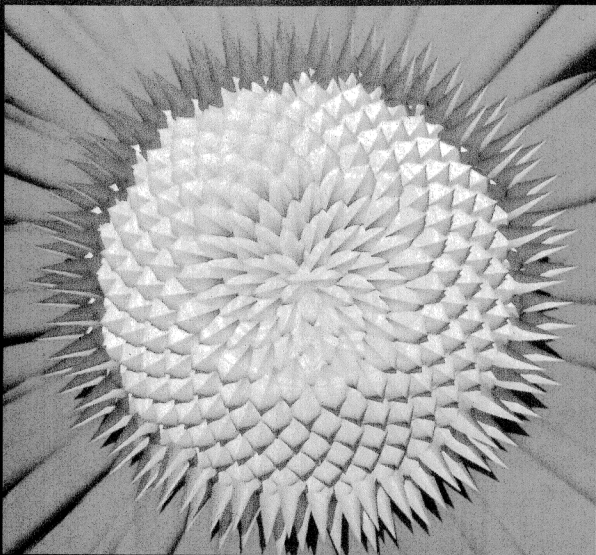
لم تتغيّر، إذًا، علاقة الفن بالعلم إلا في عهد متأخر، لكنّ تغيرها كان جذريا. حصل ذلك في القرن السابع عشر بظهور العلوم الحديثة التي نبذت كلّ صلة بالمحسوسات واعتمدت على العقل اعتمادا مطلقا، فقصّت بذلك على جميع وجوه التفاعل بينها وبين الفن الذي ظلّ على ألتزامه بالمحسوسات. واتخذت العلوم الجديدة تركيب الأفكار بدلا من التجربة. وأنظر كيف رمز ديكارت إلى العلوم الجديدة؛ رمز إليها بأعلى يتجنّس ما حوله بعصاه. فليس يضرّ الأعلى ألا يرى الألوان، بل إنّ عدم رؤيته إياها يرفعه إلى التعامل مع عالم الأشكال الهندسة الخالصة القابل للوصف الدقيق الشامل. وعلى هذا النحو انقطعت جميع الأسباب بين العلم والخبرة، ولم يعد بين الفن وتلك العلوم الدقيقة مجال للالتقاء. ولهذا السبب بالذات، انفردت الفنون بشؤون الحياة العملية، واحتوتها، وحافظت عليها. أما الرأي الزاعم أنّ عصر الباروك كان آخر عصور الوحدة الشاملة بين العلم والفن، فرائي أبعد ما يكون عن الصواب؛ والواقع أنّ الباروك لم يكتب ملامحه إلا من الفصل الجذري الذي حصل بين مجالات العلم، من جهة، ومجالات الحياة العملية، من جهة



أشكال حلزونية كما تكون في تفاعل
«بلوزوف - ساوتنسي»



أشكال متدفقة : انحصار جيوب
الماء البارد (حسب روسي)



رسم بالكمبيوتر لشكل زهرة الربيع





أشكال موجية وحلزونية على
«حجر غوتلاند» (السويد)

غالبية على الحالات الأخرى ومؤثرة فيها . فلا بد ، إذًا ، من أن يحدّد كلٌّ من هذه المجالات علاقته بالمعرفة العقلانية لكي يتحدّد مكانه على نحو فعلي ، وليس وهمي . ويمكن الفن أن يبيّن في هذا إحدى هاتين الطريقتين الأساسيتين : الطريقة التي رسمها علم الجمال في العصور الحديثة ، وهي طريقة التكلّة والتعويض . والطريقة التي كانت في العصور القديمة قائمة على التقارب ، وهي لم تختفِ إلّا لتظهر في جديد في فترات متقطّعة . فأما الطريقة الأولى ، فيمثلها في القرن العشرين تيارات فنية واسعة الشبهة مثل الفوقية والتعبيرية ، ويمثلها أدباء أمثال إيريش كينستر (1) وغوتفريد بين (2) اللذين يؤكّدا لنا أنّ على الفن أن يعرض حقيقة مضادة لما هو قائم وموجود ، سواء من طريق الانحياز إلى جانب كلٍّ ما هو مضطهد ومهان ، أو من طريق الإفراط الجمالي في التراكيب الفكرية . أما الفيلسوف تيودور أدورنو ، فيُثني على الفن ويرى فيه عامل المصالحة في عالم قد أفسدته جدلية التنوير .

ونرى ، من جهة أخرى ، أنّ تيارات فنية قويّة ما انفكت ، لدواعٍ شتى ، تسعى إلى تقريب الفن من العلم . وسواء أكانت تلك الدواعي من باب مواكبة التقدم ، أم كانت لغرض «القبو» و«حكاية» «الحصم» ، فالنتيجة واحدة ، وهي أنّ حركات فنية تبحث باستمرار عن خلاصها ويقائما من طريق الاتصال بالعلم والتلازم معه . من هذه الحركات الحركة «المستقبلية» التي تبنّت منهج الحضارة التكنولوجية بدون تحقّط والتي كانت مدرسة «باوهاوس» من أبرز نتائجها . ومنها حركة «الثقافة البصرية» التي نشأت عن أعمال غروبيوس (3) ، وهي مستندة إلى العقلانية العلمية ؛ وكان تاوم غابو (4) سعيداً بأنّه أحلّ التراكيب العلمية محلّ المنحوتات . ومن هذا أيضاً ما نشهد الآن من ترويج قوي لفن الكمبيوتر . وقد أدّت أوليّة العلم وغلبيته إلى أنّ القرب منه بات اليوم من أفضل الصفات التي يمكن لفنٍّ من الفنون أن يتّصف بها ؛ وهكذا لم يتخرّج بعضهم من أن يسند الرسم التعبيري التجريدي إلى صور من الحالات العلمية ويقارنه بصور المقاطع المجهرية ، وصور الخيالات ، وغيرها ، مع أنّ هذا الرسم هو في الأصل حركة فنية أكثر ما تكون معارضة لفرط النظام الذي خلقتة الحضارة العقلانية العلمية .

صدر هذا المقال لأول مرة في العدد 85 من مجلة Kunstforum

العلم والفن في العصور الحديثة لم تستند إلّا إلى كونها . في نظرة ذلك العصر ، مجالين متعارضين . وفي نهاية المطاف ، استقرت الآراء وتذكّت على أنّ الفنّ ، في الأساس ، وظيفة يمكننا وصفها بأنّها وظيفة تمويضية ، لا يجوز للفن أن يخرج عنها ؛ فإن خرج ، فبفعل تيارات وقتية تحدث بين الفينة والفينة .

وكانت تلك التيارات المحاورة للحدود المرسومة تعتبر عن أغراض فنية مستقلة بذاتها ، لا علاقة لها بالحياة العملية . أمّا أصحاب علم الجمال ، فظلّوا على رأيهم القائل بإثبات الفنّ في وظيفته التمويضية ؛ وقد كانت لهم الغلبة في آخر الأمر . وبينما كانت الآراء تتصادم ، كان الفنّ يضعف ويهون حتّى أوشك أن يفقد كلّ أهميّة . ولعلنا نفهم ما حدث فهما أفضل إذا تفكرنا في أنّ العصور الحديثة تميّز بتنوّع تياراتها ، وأنّ الاختيارات التي ذكرنا إنّما هي ردود فعل ناتجة عن الوظائف التي اتخذها الفنّ ، أو حدّدت له في خلال أزمنة تلك التيارات المتنوّعة . فقد كان الفنّ من قبل ، أي في العصور



أشكال موجية على باب مصنوع من الخوص (ماي ريفر)

القديمة ، مغلفاً بالمفاهيم الدينية والاجتماعية ، راحها فيها ؛ أمّا في العصور الحديثة ، فقد صار مستقلاً بذاته ، لا يسير إلّا على المقاييس التي أوجدتها لنفسه بنفسه . ويتّربّ على هذا أنّ الفنّ يكسب مزيداً من الصفات المميّزة الخاصة ، ومن الحرية ، وقوة الاطلاق ، من جهة ، ويفقد قسطاً من الأهميّة الاجتماعية ، وسهولة الفهم ، وقوة التأثير في الحياة العملية ، من جهة أخرى . لهذا كلّ ظهرت في الفنّ المعاصر حركات انتقدت أساساً إلى إحدى التزعتين المتعارضتين : نزعة إلى التميّز والذاتية ، يمثّلها تيار «الفنّ للفنّ» ، ونزعة إلى اندماج الفنّ في الحياة العملية ، يمثّلها تيار «الفنّ الشامل» . بيد أنّ كلتا التزعتين أهملت أمراً خطيراً ، هو أوليّة العلم . فع أنّ المعرفة العقلانية أصبحت مجالا مستقلاً ، إلّا أنّها لم تزل

(1) Erich Kästner
(2) Gottfried Benn
(3) Walter Gropius
(4) Naum Gabo

و«العلم» بصفته إنسانا وفتانا ومرتبيا، وعالجهما بعمق واستفاضة في أعماله الفنية، وعرض لهما كثيرا في المقابلات والمناقشات.

عمل بويس طيلة حياته ببدا ثابت، لم يجد عنه أبدا؛ ذلك أنه كان يرى في الفن مظهرا من مظاهر «الأدمية»، ومؤشرا إلى إمكانات تحقيق مجتمع ذي صفة إنسانية في عصرنا هذا.

ليس من كبار الفنانين الألمان فتانٌ حَظِي في فترة ما بعد الحرب بما حظي به يوزيف بويس (1) من استحسان وتقدير على نطاق عالمي. إنه اشغل طويلا بموضوعي «الفن»

«لا أريد التقهقر وإنما التقدم»



بويس وهو يقيم أحد أعماله الفنية،
معرض الفنون
Staatgalerie، شتوتغارت
1984



أنا الآراء في بويس ، مختلفة ، تتراوح بين الإعجاب وعدم الفهم .

وتقوم أعمال بويس على رغبة منه في التعبير والإبلاغ ، لم يتردد من أجلها في استخدام جميع الوسائل التي رأها صالحة من وجهة النظر الفنية ، والأنثروبولوجية ، وحتى من وجهة النظر الاجتماعية . وكانت أفكار بويس وتطبيقاتها في عمله الفني تهدف جميعا إلى إيقاظ الناس على علاقات فكرية جذرية وغير مألوفة ، تخرج عن نطاق الأفكار المتحيزة والمفاهيم المحدودة .

ورمي بويس بالدجل والشعوذة ، واشتبّه في أمره ، ربما لأنه تميّز من غيره ، أو لأنه حرص على أن يكون إنسانيا أبدا . يقول غوتس أدرياني (2) في كتابه (بوزيف بويس : حياته وأعماله) : «إنّ الإنسانية التي اختص بها بويس واختصت بها أعماله ، وإنّ إرادته تغيير واقع غير إنساني تغييرا تدريجيا ، لا ثوريا ، لدليلان على موقف يخرج عن نطاق المألوف ، تقفه شخصية بمفردها . ومن رخيص الحكم أن يُحمّل هذا الموقف على أنّه رام إلى غاية وهمية ، غير مسيطرة للعالم ، وغير ذات علاقة بما يسمّى بالواقع المعتاد » .

لقد اهتم بويس بالعلوم الطبيعية ، ودرس منها مواضيع متنوعة ، خاصة في مجال علم الحيوان . لكنّ دراساته جعلته يشعر بريب متزايد في شأن المفهوم العلمي للأشياء ، خاصة

نظرة بوزيف بويس إلى المفهوم العلمي الخالي



إذا غلب هذا المفهوم على سواه من المفاهيم . ثم انتهى الريب ببويس إلى أن اقتنع بأن المبدأ التجريبي غير كافٍ لإثبات نظرية المعرفة في العلوم الطبيعية . وهكذا تحول ببويس إلى الشك في العلوم الطبيعية بعدما كان قوي الصلة بها .

ويتلخص هذا الشك في السؤال التالي : إلى أي مدى يستطيع المفهوم العصري للواقع ، هذا المفهوم ذو الصبغة المنطقية ، أن يستوعب الجانب الجوهري من الكيان الإنساني؟ ويقول ببويس إن المفهوم العلمي الذي هو الآن سائد قد بات «مجرداً من كل شيء ذي أصل روحي ، وذو علاقة بالوحي - أعني خاصة أشكال الوعي العليا - ومن كل شيء ذي علاقة بالنفس ، وذو علاقة بالشعور ، بل حتى من الأشياء التي تتصل بمبدأ الحياة . مجرد المفهوم العلمي من هذا كله وأصبح مقتصرًا على القوانين التي تسير المادة» .

وفي البحث عن أصل هذا المفهوم العلمي المجرد ، ينتهي ببويس إلى أن كل شيء في تطور الإنسان تكون من تصورات فنية أساسية . يقول : «هذا يعني أن كل ما هو إنساني ، وكل ما هو علمي قد صدر من الفن» . يتضح هذا ، أول ما يتضح ، مما نعرفه عن الناس الذين عاشوا في عصور ما قبل التاريخ ، وفي فجر التاريخ . فالصور التي صورها أولئك الناس لم تكن أعمالاً فنية مفهوم علم الجمال البورجوازي ، وإنما كانت رموزاً سحرية ، وجسوراً إلى الاستشراق وعالم الأصنام ، وطقوساً دينية ، كما كانت أيضاً محاولات لفهم الطبيعة والبيئة المحيطة .

ومن هذا المنطلق الشامل ، يرى ببويس أن الإبداع كان في أصله قائماً على أولية الفن ، ولم يتغير مفهوم الإبداع إلا بعد أن ظهرت أفكار أفلاطون وأرسطو ، ثم انتهى هذا التغير - أو التدهور ، كما يقول ببويس - إلى امتزاج مفهوم الإبداع بالعناصر المادية امتزاجاً واضحاً في عهد النهضة الإيطالية .

يقول ببويس : «قد علمتُ عن طريق البحث والتحليل أن مفهوم الفن ومفهوم العلم في تاريخ الفكر الأوروبي مفهومان متضادان تماماً . فلا بد من البحث عن حل لهذا التناقض النظري وإيجاد مفاهيم أوسع» . ولا يدعي ببويس أنه توصل إلى هذا الرأي قبل غيره ، فهو يعلم أن غوته ، مثلاً ، سبقه إليه . وغوته هو القائل : «يظهر لك كأن العلم والفن يتنافران ، لكنك لم تشعر إلا وقد آلتفيا» . وغوته طالب أيضاً بإيجاد مفهوم أوسع للعلم . «لكن غوته - كما يقول ببويس - اهتم بصلة الفن بالعلم أكثر مما اهتم بصلة الفن بالاجتماع» .

أما ببويس ، فكان همه الأكبر علاقة الفن بالاجتماع . حاول ببويس بطريقته الخاصة أن يعيد من جديد الوحدة الضائعة بين الطبيعة والفكر ، وبين الكون والعقل . وقابل التفكير العقلي العملي الغاية بتفكير يحوي عناصر قديمة أسطورية وسحرية ودينية . وهذا ما حمل كثيراً من نقاد ببويس على وصف تفكيره يوم التقهقر .

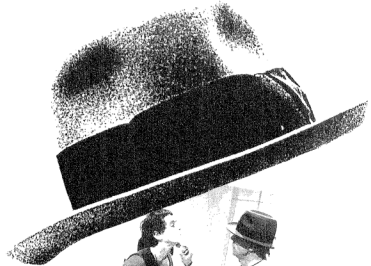
لكن ببويس لم يقصد إلا إلى أن يوضح أن المفاهيم لا تظل ثابتة دائماً أبداً . يقول : «ليس العلم شيئاً ثابتاً ، لكن في العالم قوى تريد أن تثبت مفهوم العلم وأن تصبّه في الأسمنت» . وإنما يتعين في كل حالة أن تُبحث ماهية العلم بتدقيق . فعلم قدماء المصريين كان غير علم الرومان ، والعلم العصري هو غير العلم في المستقبل . هذا أمر بين الصحة ، وإلا اضطررنا إلى أن

«لا أريد التقهقر وإنما التقدم»

يقول : «ليس التقهقر أريد ، وإنما الشيء الوحيد الذي في حسابي هو التقدّم . ولا تهتمني الطريقة التي يتحقّق بها هذا التقدّم . وأحبّ أن أؤكد من جديد أنني لم أريد أبدا إلغاء المفهوم الوضعي والمادي للعلم ، بل بالعكس ، يمكنني أن أبين تقديري الكبير لهذا المفهوم . لكنّي لا أقدره إلا لكونه حالة انتقالية . وكونه منحصرا محدودا ، ولعالمته الأمور من جانب واحد ، ثم - بطبيعة الحال - لأنه حقّق نتائج ممتازة جدا . وأنا ، إذ أنقد البُصُور المفهوم العلميّ الحسنيّ الانحصار ، لا أريد إدارة ظهري للإنجازات العصرية ، وإنما أريد أن أعبرها . أريد التوسع عندما أحاول أن أخلق قاعدة للفهم أكبر . فكيف يُدعى أنّي أريد إزالة المفهوم العلمي ، والحال أنّي أريد توسيعه ... وإني في ذات الوقت أنته إلى أنّ ظهور طابع الانحصار في المفهوم العلمي كان ضروريا وهما جدا ، لأنه نقل الإنسان إلى مجال فكري ، غدّي فيه روح الاعتماد على النفس إلى درجة أنّ الإنسان دخل في عملية تحرّر من العلاقات والارتباطات القديمة ، كالارتباطات الخرافية والروحية ، والعلاقات العشوائية والقبلية . وعلى الإنسان الآن ، بعد أن تحرّر من تلك العلاقات والارتباطات ، أو كاد ، أن يعود إليها وينقلها إلى مستوى أرفع . فهذه حقيقة واضحة ، لا جدال فيها .

ولنقلها مرّة أخرى : بويس أراد المحافظة على المفهوم العلمي وتوسيعه ، لأنّ ، كما يقول ، «لا وجود لطريق أخرى سوى الطريق التي تبدأ من هذا المفهوم ، فيتعيّن علينا أن نبيّنه في منهجه المحدود الخاصّ ، أي أن نتعرّف هذا المفهوم ، ونتعرّف ما أحدث في الوعي البشري ، وهل هو صالح لأن يكون قاعدة لربط حضارتنا هذه بمحضارة المستقبل . إنّي معارض لكون مفهوم مادي للعلم يسيطر سيطرة مطلقة ... اعترف به من حيث هو منحصر ومحدود ، لذا لا أقول بالغائه ، وإنما أقول بتوسيعه ، وتوسيعه عن طريق الفنّ» .

نقول : بلغنا نهاية التاريخ . وهكذا . فعليا أن نسأل أنفسنا هذا السؤال : «أليكون التفكير العلمي الدقيق هو الصيغة النهائية للمفهوم العلمي . أم ربّما يكون صيغة عبور وانتقال إلى الحقبة الزمنية القادمة» . ويُعبأ على بويس ، من جملة ما يعاب عليه ، أنّه في محاولته إعادة التوازن الضائع بين العقل والغريزة ، وبين العقل والشعور ، لم يجد من وسيلة سوى إنقاص العقل والتقليل من شأنه . لكنّ بويس لم يُرد هذا .



بويس في ثاني عرض له بمركز بومبيدو - نراه يقوم بدور الحلاق . 1984



(1) Joseph Beuys
(2) Götz Adriani

بويس يلقي كلمة في مؤتمر حزب الخضر ، 1980

بتناسبة انعقاد معرض documenta السابع عام 1982 ، غرس بويس أول شجرة في إطار مشروعه لغرس سبعة آلاف شجرة في مدينة كاسل

«طفيفُ الإحاطة بكلّ شيء أفضل من شامل الإحاطة بشيء طفيف»

مقابلة مع فكتور فايسكوف

ويصعب عليّ الآن. بعد أن مضت كلّ هذه العقود. أن أصف الروح المعنوية التي سادت ميونيخ. وغوتنغن. وكوبنهاغن. وكمبرج. ومراكز الفيزياء الأخرى في ذلك الوقت. لقد سادها جميعاً جوٌّ ذوّلي خالص يوحى بالجسارة. جوٌّ تميّز له النفس ويجذب أمثالي بقوةٍ سحرية. وكان للعلماء الأجانب قيمة كبيرة في كوبنهاغن وفي كمبرج. وفي كلّ مكان علقت فيه. بيّفا لم يكن يحسب لقومية الفيزيائيين الذين انتقلوا من أوروبا إلى أميركا. بما فيهم الروس. إلّا حساباً قليلاً. كنّا نشعر بأننا قد تحزّزنا من القيود القومية. بذلناها تلك الصلّة الخاصة التي تنشأ بين الفيزيائيين عندما يعملون معاً.

ملاحظة قصيرة في شأن أميركا: إنّي أرفض دائماً الرأي الزاعم أنّ تقدّم العلم في أميركا راجع إلى الأوروبيين الذين هربوا من هتلر إلى الولايات المتحدة واشتغلوا فيها بالبحث العلمي؛ وعندني أنّ الازدهار الثقافي الأميركي الذي بدأ في الثلاثينيات هو الذي مكّن اللاجئين الأوروبيين من أن يعملوا في شقّ الميادين.

سؤال: هل صارت الفيزياء الآن أقلّ إثارة للاهتمام؟

جواب: المعارف الكبرى تخضّل ندرةً. ربّما مرّةً في بحر خمسين عاماً أو مائة عام. وقد كان تيّار المعارف جارفاً في أعوام العشرينات؛ لكن علينا أن ندرك أنّ هذه الفترة تستند إلى اكتشافات قد حدثت عبر مرحلة طويلة سابقة. كذلك استندت نظرية النسبية لأينشتاين إلى سلسلة طويلة

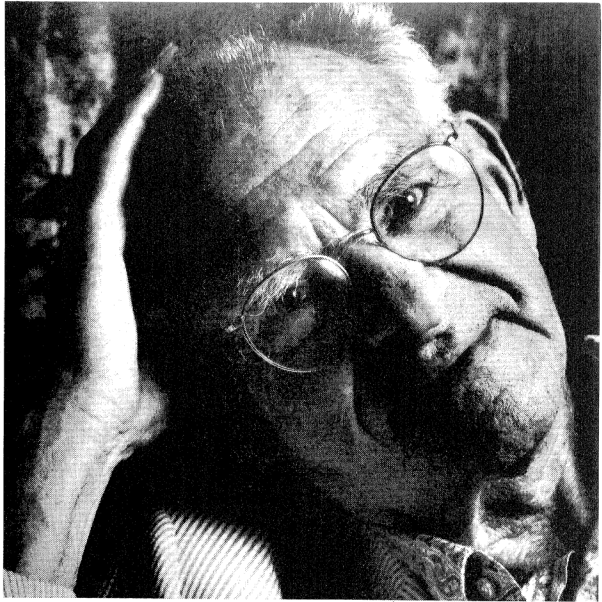
شُرت جريدة «دي فيلد» الألمانية 1-6-1992 في هذه المقابلة التي أجراها أدلبرت رايف مع فكتور فايسكوف (1) الذي يعدّ من أبرز علماء الفيزياء في هذا العصر. وُلد بمدينة فينّا عام 1908. وتتلّمذ لماكس بورن (2). وسام مع روبرت أبتاير (3) بمركز لوس ألبوس النووي في «مشروع مانهتن» لإنتاج القنبلة الذرية الأولى. وصار فايسكوف من بعد من العلماء الذين حذّروا من نتائج التسليح النووي. وشغل فايسكوف منصب المدير العام لمركز الأبحاث النووية الأوروبي بمدينة جنيف من 1961 إلى 1965؛ وهو يعيش الآن بمدينة كمبرج الأمريكية.

سؤال: قد عشت عهداً من أمتع عهود الفيزياء. فهل كانت الفيزياء لديك مغامرة؟

جواب: جنتُ. إلى حدٍّ ما. في وقت متأخر. فعندما انتقلت في عام 1928 إلى غوتنغن لمواصلة دراستي رأيتُ لي بعض الشبه بذي القرنين الذي زعموا أنّه سأَل والده يوماً: ماذا عسى أن أفعل وقد فُتُحت كلّ البلاد؟ لقد تبيّنت الأسباب كلها لتفسير عالمتنا في أواخر العشرينات بفضل ميكانيكا الكمّ التي وضعها وطوّرها نيلس بور (4). وفيرنر هايزنبرغ (5). وإرفين شرودنغر (6). وماكس بورن. وفولفغانغ باولي (7). وباول ديراك (8). وآخرون غيرهم. وباتت ميكانيكا الكمّ أساساً لاستيعاب الظواهر الذرية. ومكنتنا من فهم المادّة على نحو جديد. وكان يغمري شعور بالغبطة قوي وأنا أسام في تكوين آراء ومعلومات جديدة.

(1) Victor F. Weisskopf
(2) Max Born
(3) Robert Oppenheimer
(4) Niels Bohr

(5) Werner Heisenberg
(6) Erwin Schrödinger
(7) Wolfgang Pauli
(8) Paul Dirac



وما زال اكتشاف الطريقة التي تسير عليها الطبيعة الدافع الأساسي لعمل الفيزيائي؛ لكن مجال الفيزياء قد اتسع. فلم تعد تعنى بالعمليات التي تجري على الأرض في ظروف طبيعية. وإنما صارت مهتمة بتحليل كثير من الظواهر والجسيمات والعمليات غير المتوقعة التي تحدث عند تنشيط المجالات الأعلى من السلم الكلي بواسطة المسارعات العالية

من الاكتشافات المذهلة. وبالمقابل. فإن كل معرفة تحصل تتبعها فترة تقويم طويلة. لذا فإنني لا أظن أن الفيزياء تدهورت بعد عقد العشرينات. وإنما أرى أنها لم تنعد في الدرجة الأولى من الأهنية.

وقد جذبني إلى الفيزياء في بداية أمري أن مشاكل هامة ذات علاقة مباشرة بحياة الناس كانت وقتئذ بدون حلول.

سؤال: قد كنت طالبت بإنشاء مختبر عالمي.. فلماذا تراجعت عن هذا المشروع؟

جواب: تكونت عندي هذه الفكرة من علمي بمركز الأبحاث النووية بجنيف. ورأيت أن مختبرا دوليا حقًا. تتعاون الدول جميعا على إقامته. يكون رمزا إلى اتصال البشرية جمعاء بؤصلة العلم. كما أن مركز الأبحاث النووية بجنيف هو رمز إلى «الولايات المتحدة الأوروبية». أنا الحوائل التي اعترضت تنفيذ الفكرة في آخر المطاف. فترتبط بمصالح الدول المختلفة ومطامعها القومية. وكذلك بما قد يلزم مشروعا كهذا من أعمال التنظيم والتنسيق المعقدة ومن جهاز إداري ضخم.

ولعل في فشل المشروع خيرا. ولعل الأفضل هو إقامة مختبرات على الأصعدة الجهوية أو القومية. لكنه يتعين عندئذ أن تشترك الدول في التخطيط لهذه المختبرات تخطيطا محكما لكي لا يُقام المختبر في مكان ومثيله في مكان آخر. وهذا متلف للمال. ويجب. على كل حال. إقرار حق جميع الدول في استخدام هذه المختبرات: أي إنه لا يجوز مطلقا وضع قيود قومية على العلماء الذين يريدون العمل وإجراء تجاربهم فيها. لقد كان الأوروبيون الغربيون. للأسف. يؤثرون على غيرهم بعض الشيء في مركز الأبحاث النووية الأوروبي. وكان هذا الإثثار يُؤزر بأنهم هم الذين أقاموا المركز وصرفوا عليه: أما أنا فلم أعبا بمثل هذه التبريرات: وكان مبديي الثابت أن للأميركان واليابانيين الحق نفسه الذي للأوروبيين الغربيين في استخدام المركز لإجراء تجاربهم واختباراتهم. وقد ازداد الوضع سوءا في السنين الأخيرة. وازدادت الحساسيات القومية. فحق جمعية الفيزيائيين لم تفلح في الخلاص منها.

سؤال: ما رأيك في الكتمان العلمي. وخاصة في تأثيره على مشاريع الأبحاث الدولية؟

جواب: الصواب هو في ألا يكون كتمان على الإطلاق. فكتمان المعلومات العلمية خطأ. من جهة. وعدم الجدوى. من جهة أخرى. لكن الفيزيائيين. لحسن الحظ. ميالون إلى

الطاقة. أو التي نشاهدها بالنسكوبات القوية في مكان ما من الكون. كذلك التي نشاهدها في الكواكب المتفجرة. أو عند حلول الكوارث الكونية العظمى كما يكون ذلك في الكواثر والمجزرات المتفجرة. هذا ما أجنه «القفزة إلى الكون»: فالفيزياء صارت تبحث في طواهر لم تعد تحدث في الأرض إلا نادرا. أو لم تعد تحدث فيها بالمرّة. اللهم إلا في المختبرات. الفيزياء تتعد إذًا عن المجال البشري. بينما تعالج البيولوجيا مسائل متعلقة بنا علاقة مباشرة.

فرط المساواة أفقدنا الذين يقتدى بهم

سؤال: هل تتوقع إذا أن الفيزيائيين سيتحولون شيئا فشيئا عن موضوع أبحاثهم الأصلي؟

جواب: نعم. أتوقع ذلك. فمن جهة. صارت الآلات اللازمة لأبحاث الطبيعة أكثر تعقيدا. ولهذا بعدت المسافة الذهنية بين الشخص المشاهد والشيء المشاهد. وضاعت الصلة القوية التي كانت بين العالم والطبيعة. ومن جهة أخرى. فإن الفيزياء نفسها تعقدت تعقيدا مطردا انتبى بها إلى التخصص. والوضع الآن هو أن الأبحاث والتجارب العصرية. خاصة في مجال فيزياء الطاقة العالية وعلم الفلك. لا يقدر عليها إلا المجموعات المكونة من علماء كثيرين جدا. يؤدي كل منهم وظيفة محدودة. ويشرف. بطبيعة الحال. علماء قليلون على الأعمال وينظمون سيرها. لكن هذا الإشراف يتطلب عالما من الخط غير المحبوب كثيرا. فهو شبيه بالدكتاتور. أما بقية المساهمين في الأبحاث والتجارب. فلا يحيط منهم بتطور الفيزياء الشامل إلا من كانت له رغبة شديدة في ذلك. أما أنا. فقد كنت مستوحشا من التخصص دائما. واسع مجالات الاهتمام. متنوعها. كرهت المكوف على شيء واحد وسعيت دوما إلى الإنماء بمعارف جديدة واكتشاف ميادين مجهولة: تمثلت بالمثل الذي يقول: «لطيف الإحاطة بكل شيء أفضل من شامل الإحاطة بشيء لطيف». أما اليوم. فما أكثر العلماء الذين يعرفون كل شيء عن الشيء الطفيف!

وانظر الخير العظيم الذي حصل بفضل العلوم الطبيعية، فلولاها ولولا التكنولوجيا لكان عالمنا اليوم في حالة لا يستطيع أحد أن يتصورها.

سؤال: ألا ترى، مع هذا، أن للعلوم الطبيعية والتكنولوجيا مساوي وعيوباً؟

جواب: على كل عالم أن يتحمل مسؤولية أعماله كاملةً؛ فإذا أتضح أن اختراعاته قابلة لتطبيقات سلبية النتائج، بات من واجبه أن يدرس هذا الجانب بعمق وأن ينشر نتائج دراسته. لكن العلماء، بصورة عامة، لم يأتوا ما يستحق كبير لوم، بل هم الذين نبهوا دائماً، وفي وقت مبكر، إلى أخطار تدمير البيئة، كظهور قمره الأوزون، وموت الغابات، وغيرها من الكوارث البيئية الأخرى. وأنا نفسي أحاول المستحيل منذ سنين؛ لمثل الكنيسة الكاثوليكية على القبول بتحديد النسل؛ وما انفككت، بصفتي عضواً في الأكاديمية البابوية، أتبه إلى مشكلة قرط التكاثر... لكن أراي لم تل، للأسف، موافقة الفاتيكان.

سؤال: هل ينبغي، لتعزيز الإحساس بالمسؤولية لدى العلماء، إضافة محاضرات في الأخلاق إلى برامج طلبة الفيزياء والكيمياء والأحياء وغيرها من المواد العلمية؟

جواب: أمّا أنا، فلم أتعلم من المحاضرات شيئاً كثيراً. تعلمت من الكتب ومن المحادثات، وتعلمت، أكثر ما تعلمت، من الذين اقتديت بهم، أمثال ألبرت أينشتاين، وفيزير هازينبيرغ، وإرفين شرودنغر. هذه هي، في رأيي، أهم طريقة للتعلم. ولم يترك أحدٌ في نفسي أثراً أعمق من الذي تركه نيلس بور. كان إنساناً ذا إحساس بالمسؤولية عظيم وذا موقف فلسفي، انحزت إليه وأخذت به. وكان مقتنعاً بأن الجانب الإيجابي الذي يحمله الطموح العلمي سوف يعمل على تخفيف ما يأتي به التقدم التكنولوجي من تأثيرات سلبية. وعمل بور طوال حياته من أجل التعاون الدولي العلمي، وطبقته في معهده الذي كان يجمع فيه علماء شباباً من جميع أنحاء العالم. هكذا نشأت «روح كوبنهاغن» التي غرث معهد

الصرافة بطبيعتهم. فيمكنك أن تزور مختبراتهم وأن تتحدث معهم عن أعلّهم. بيد أن للكتان العلمي، في حالات كثيرة، أسباباً متعلّقة بمطامح شخصية. تدفع العلماء إلى كتم نتائج أبحاثهم. فمن يكن منهم على عتبة اكتشاف كبير يشفق من أن يترزع غيظه لمخاحه منه، فيحفظ سرّه أمره. وإنّي أرى خطأ في هذا المنطق أيضاً. وما ذاك إلا من نتائج كثرة الفيزيائيين والاشتداد المنافسة بينهم.

سؤال: استشهدت بقصيدة لغوتة في كتاب لك صدر عام 1980 بالألمانية أيضاً. وجاء في آخر تلك القصيدة ما معناه: «أنا موجود لكي أتعجب». بيد أن الفيزيائيين لم يعودوا، من زمان، مكتفين بالتعجب. بل هم يريدون عحاكة الطبيعة وإجراء علمياتها بأيديهم. من هذا، مثلاً، اكتشاف الانشطار النووي الذي أدّى إلى صنع القنبلة الذرية، ذلك السلاح الذي ساهمت في إعداده، لكذلك ما انفككت تعارض استخدامه أشد المعارضة. أفليس خليف بالفيزيائيين أن يكونوا في المستقبل أكثر اكتفاءً بالاكتشاف والتعجب؟

جواب: نعم، هذه منيتي. لكذلك خلطت في سؤالك بين شيئين. فالاكتشاف الكيميائيّين أوتو هان وفريش شتراسمان لانشطار نواة الذرة عام 1933 في ألمانيا كان حدثاً علمياً خالصاً. وفعلًا، فإنّ كلاهما استغرب كثيراً ما عاينه من انشطار نواة اليورانيوم شطرين عند قذفها بالنيوترونات. وكان أيضاً علّ ليزه ماينتر وأوتو فريش علما بحثا عندما اجتماعا في السويد ووصفا ظاهرة انشطار نواة اليورانيوم وصفا سليماً. ثمّ إنّ نيلس بور أخير بهذا الاكتشاف عندما زار أميركا عام 1939؛ عندئذ فقط شرع في دراسة الإمكانات الفنية لتطبيق هذا الاختراع. فيجب إذا أن نغزّ جيّداً شيئين: اكتشاف ظاهرة طبيعية وتفسيرها بالقوانين الطبيعية، من ناحية، وتطبيق هذه الظاهرة في ميادين العلم أو التكنولوجيا، من ناحية أخرى. ما كان أحدٌ ليبدري، في بداية الأمر، أنّ معادلة أينشتاين الشهيرة حول الكتلة والطاقة سوف تُستخدم لإعداد سلاح جماعي الإبادة. إنّ المعارف العلمية الأساسية شيء عام، يمكن استخدامه في الشرّ كما يمكن استخدامه في الخير سواءً بسواء.

من أن ينشأ جيل من الفيزيائيين لا يهتم بشيء سوى بالفيزياء؟

جواب: أجل، هذا تصوّر يملأ نفسي فزعاً ورعباً. أمّا أنا، فكتيراً ما تمرّضت لاستخفاف من زملاء لي في العلم لأنهم رأوا أن العلم لا يشغل من مجالات اهتمامي إلاّ قسماً صغيراً. وفعلًا، فإنّي ما انفككت أعلّق عظيم الأهمية على الاشتغال بالفنون والموسيقى، وبالقصايا الاجتماعية والسياسية أيضاً. ولمّ كان يُسعدني، وأنا مديرٌ لأكاديمية الفنون والعلوم، أن أجمع بناس، لا علاقة لهم بالعلوم الطبيعية مطلقاً.

وانظُرْ إلى أشياء مثل الرهبة، والسعادة، واليأس، والحق، وبالباطل. فهذه المفاهيم لا تقع مباشرة في مجالات محدّدة من تصوّراتنا العلمي للكون. العلوم لا تقدر على تمييز الخير من الشرّ، وهي لا يسمعا إلاّ أن تقول: إذا حصل كذا، نتج عنه كذا وكذا. وحتى هذا، فالعلوم لا تستطيع دائماً. وما العلوم، في نظري، إلاّ سبيل إلى استيعاب التجارب البشرية. ويوجد، إلى جانب ذلك، سبل كثيرة أخرى، كالفنون، والموسيقى، والأدب، والدين، تبدو في ظاهرها مناقضة للعلوم. لكنّ هذه وتلك، في واقع الأمر، لا ينبغي بعضها بعضاً، وإنّما هي جميعاً جوانب مختلفة لشيء واحد. لقد وضع نيلس بور مفهوماً علمياً جديداً، هو «التّسمُّع»، بعد أن تبيّن أنّ الإلكترونات يكون لها أحياناً سلوك الجسيمات، وأحياناً سلوك الأمواج. ثمّ استخدم بور هذا المفهوم في وقت لاحق لتوضيح التناقض القائم بين المطلقين العلمي والأدبيّ...

سؤال: ألا ترى أنّ الفنّ والأدب المعاصرين ينكران معارف علمية كثيرة وبذلك قسماً كبيراً من الحياة الثقافية؟

جواب: هذا، للأسف، صحيح، مع أنّ العلوم الطبيعية تشكّل مظهرًا من أهمّ مظاهر الثقافة المعاصرة. لكنّ هذا ليس معروفًا عند عامة الناس؛ بل ليس في المثقّفين إلاّ نسبة قليلة تعي ما للفكر العلمي المعاصر من عمق وجسامة. ويمكن القول، إلى حدّ ما، بأنّ العلماء هم المستبثون في الجهل بأمر العلم، فهم لا ينشطوا إلاّ قليلاً في تقريب محتوى العلوم

بور وكونت فيه جوّاً ثقافياً خلاقاً نادر المثل. وكان هذا العالم ينظر في شهر سبتمبر من كلّ عام مؤتمراً في كوبنهاغن يستدعي إليه مساعديه السابقين وفيزيائيين غيرهم عاملين في مجالات متّصلة بالعلوم الطبيعية. وقد نوقشت أحدث الاكتشافات التطبيقية في تلك المؤتمرات التي كانت مقتصرة على عدد محدود من المشاركين، فكانت أشدّ إلهاماً وأقوى تحريكاً للعقل من المؤتمرات الضخمة التي صار يشهدها الآن مئاتٌ ممن لا يكاد يعرف أحدهم الآخر.

سؤال: متى كانت أفضل مراحل حياتك الإنتاجية؟

جواب: هي فترة النضوج العلمي التي قضيتها بزوربخ مساعداً لفولفغانغ باولي الذي لم يكن لي قدوة في طريقة العمل وفي المعارف الغزيرة وحدهما، وإنّما في الأخلاق أيضاً؛ كانت له صراحةٌ أشبه بصراحة الأطفال، وكان يسمي إلى أعلى درجات الوضوح في العلم وفي العلاقات البشرية جميعاً. وقد صدق من سمّاه «صغير الفيزياء».

والمؤسف أنّ الدول كلها أصبحت الآن، على عكس ما كان في عهد شبّابي، مفتقرة إلى الشخصيات العلمية الفذة حقاً، أولئك الذين يُسمى إلى الاقتداء بهم والسير على منوالهم. وأرى علاقةً لهذا الوضع بمفهوم الديمقراطية مبالغ فيه؛ وأنا أعبر عن رأيي هذا بمحدّر شديد؛ فصحيحٌ ما قاله ونستون تشرشل من أنّ الديمقراطية هي أفضل نُظم الحكم، لكنّ المساواة بغير تمييز وبحود دور النخبة يعرقلان نشوء الرجالات العظام. إنّني من مؤيدي النخبة؛ ونحن في حاجة إليها للتوجيه الفكري.

طلبة في التكنولوجيا لم يقرأوا عشرة كتب بعد

سؤال: عرضت في مذكراتك لعالم التاريخ ألينغ موريسون (9) الذي طُلب منه أن يحاضر في الأدب والتاريخ أمام طلبة من معهد مساشوسيتس للتكنولوجيا، فسألهم أن يكتبوا عناوين الكتب العشرة التي تأثروا بها أكثر من غيرها. هنالك تبيّن أنّ أولئك الطلبة، في معظمهم، لم يقرأوا عشرة كتب بعد. فهل تتغيّر الوضع الآن؟ وهل أنت مشفق

(9) Elting Morison

السماء، وإلّا هي معارف «وقتيّة»، ليس إلّا. ولا يتوسّل في العلم إلى معارف أساسية إلا بطول الممارسة وتنوّع التجربة. ومما تجدر ملاحظته أنّ الاختصار على بحث مسائل محدودة يؤدي دائما إلى معارف شاملة، ثمّ أنجل، وهكذا. . فالبحت في الأجسام المتحركة، على سبيل المثال، أدّى إلى معرفة قانون الجاذبية الذي هو قانون عام. والعلم لا يبلغ الحقيقة إلا خطوةً بخطوة، قد تكون الخطوة الواحدة منها واسعة أو ضيّقة، وقد يَتَبَيَّن أحيانا أنّها خطوة إلى الوراء.

سؤال: حضرة الأستاذ فايسكوف، هل يخطو العلم، في يوم بعيد أو ربّما قريب، كلّ الخطوات المرحلية التي تفصلنا عن إدراك عالمنا وكوننا في «حقيقته الكاملة»؟

جواب: هذا سؤال في غاية الصعوبة. وقد قال أينشتاين: «أكثر ما يتعذّر فهمه من أمر العالم هو أنّ العالم مفهوم»؛ وكان أينشتاين يرى معجزةً خارقة في كوننا قادرين أصلا على فهم الطبيعة، وفي كون الإنسان متّصلا بحيطه اتّصالا عميقا. وكان ممكنا ألا يكون ذلك. فهل يتوسّل الإنسان يوما إلى اكتشاف «معادلة العالم» أو «نظرية كلّ شيء»، كما يُقال بالإنكليزية حرفيّاً؟ لقد بحث علماء عديدون عن هذه النظرية؛ وظنّ هايزنبرغ أنّه اهتدى إليها، ثمّ اتضح خطأ نظريته؛ ورام أينشتاين المرام نفسه.

ويبدو لي أنّ نحول الفيزياء كانوا يعتقدون أنّ اكتشاف «معادلة العالم» ممكن؛ أمّا أنا، فأرى أنّ ذلك مستحيل. فالطبيعة لا تتنفّد، وسيظلّ الإنسان يكتشف ظواهرها ظاهرةً بعد أخرى، دون أن تنفد الظواهر، ودون أن ينفد هو إلى «الحقيقة التامة». وممّ يعجبني تشبيه تايلهارد دي شردان (10) لنسب العلوم الطبيعية بنظرة إلى الكون تنظرها عينان صانرتان إلى الكمال أكثر فأكثر بلا انقطاع، بينما نحو ما ترمقانه من ذلك الكون أكثر فأكثر بلا انقطاع. ●

(من جريدة DIE WELT)

(10) Teilhard de Chardin

العصرية إلى أنهان غير ذوي الخبرة. وأنا الآن في صدد إعداد كتاب جديد، اخترت له عنوان: «البحث عن البساطة». وإني دائما لحريص أشد الحرص على عرض المعلومات الفيزيائية عرضا واضحا وبسيطا إلى أقصى حدود الوضوح والبساطة الممكنين لكي أنجح في إفهام الخبير وغير الخبير.

ومن المؤسف أنّ ناسا كثيرا ما زالوا ينظرون إلى العلوم الطبيعية نظرة غير صحيحة، أساسها التجامل. فمن هؤلاء من يعيب على الفيزياء أنّ مبادئها الأساسية مُبَعَّدَةٌ في التجريد، متوتّعة فيه، وأنّها قايغة على الرياضيات أولا وأخيرا. وصحيح أنّ أيسر الاطّلاع على الفيزياء يفترض معرفة الرياضيات؛ لكنّك، من جهة أخرى، لا تتذوّق شعرا في لغة أجنبية إلا إذا تعلّمتها. فمن يتعلّم الفيزياء يكن شبيها بمن يتعلّم لغة أجنبية. لكنّ ميزة الفيزياء التي لا تُعَذَّر هي أنّها لغة دولية، لا تتقيّد بحدود، ولا تصلح لفهم الطبيعة فقط وإلّا لمدّ الجسور بين الأمم أيضا.

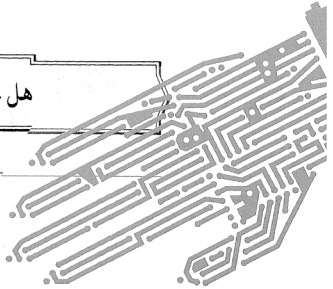
الاقتراب من الحقيقة لا يكون إلا خطوة خطوة

سؤال: وما رأيك في ما يعاب على الفيزياء من أنّها ابتعدت كثيرا عن التجربة الإنسانية المباشرة؟

جواب: هذا قول لا أساس له من الصحة. وقد كان غوته تبحّر في شعر له بإسحق نيوتن عندما فصل ضوء الشمس إلى ألوانه الطيفية بإسقاطه من شقّ ضيق في حجرة ظلماء. وقال غوته ما معناه: «فُزُوا، يا رفاقي، واعتزلوا الحجرة الظلماء التي عقّدوا لكم فيها النور». والواقع أنّ المعارف العلمية ليست هي المعارف الشاملة الكاملة التي تحصل بوحى من

هل يتّردّ الروبوت؟

أوتنو أوتنو



للروبوت إذاً، والممكنة أيضاً، وظيفة معلومة يترتب عليها تأثيرات معلومة في محيط تلك الآلة أو ذلك الروبوت، قد حسب المصنّم حسابها. بيد أن إمعان النظر يُظهر أنّ اللات والروبوتات تأثيرات أخرى، لم تكن في الحساب، هي أشبه بما هو معروف في علم العقاقير بالتأثيرات الجانبية. مع فرق بارز: فإنك تشتري الدواء فتقرأ في الورقة المرفقة مفعوله الأساسي ومفعوله الجانبي، فتعلم المنافع والأضرار؛ لكنك لا تجد في الورقة الشارحة لاستعمال جهاز من الأجهزة، كالنفلزيون مثلاً، ما يدلّك على أضراره وتأثيراته الجانبية. فهذه التأثيرات، إما إنّ المنتج يجهلها، أو هو يعلمها، لكنه يكتسها ويخفيها.

والواقع أنّ كلّ آلة تترك أثراً في المحيط المحذّر التي فيه، وأنّ لكلّ أثر تأثيراً، وإن كان شديد الضلالة أحياناً. وقد يتضاعف التأثير الضئيل كثيراً ويستحيل تأثيراً جماعياً ضحياً عندما تُصنّع الآلة المعنية صنعاً واسعاً بأعداد هائلة؛ عندئذ تتلصقنا الحيرة ولا ندري على من تقع مسؤولية ذلك التأثير الجماعي بالتحديد؛ فصانع الآلة مسؤول لأنّه أوّل مسبّب. لكنّ مستخدمها مسؤول أيضاً لأنّ طريقة استخدامه إياها ساهمت بقدر واسع في إحداث التأثير المذكور.

نرى الآن أنّ الإجابة عن السؤال: هل يتّردّ الروبوت؟ ليست بالإجابة السهلة، وهي على كلّ حال لا تكون بالنفي القاطع كما خطر لنا في الوهلة الأولى، بل الأقرب أن تكون بالإيجاب.

وقد أصبحت التأثيرات التي يُحدثها استخدام الآلات تُدرس اليوم في فرع أبحاث خاصّ، هو فرع «تقدير نتائج التكنولوجيا». وبطبيعة الحال، تجري الدراسة بطريقة علمية دون تقويم أخلاقي ودون إصدار أحكام. فتوضع نماذج حسابية لتقدير مستقبل العالم، ويفترض واضعوها أنّ حركة التقدّم التكنولوجي والعلمي ستظلّ في نموّ متّصل. ويُستخدّم في هذه التكهّنات حسابات إلكترونية مشحونة بما يُسعى

الكاتب التشيكي «كاريل كاييك» هو مبتدع كلمة «روبوت»، اشتقّها من الكلمة التشيكية robota التي تعني الشحرة، أي العمل قهراً وبلا أجره. وعالج هذا الكاتب في رواية مسرحية له من عام 1920 مسألة إنشاء الكائنات الاصطناعية؛ فيقول إنّها، بعد أن يكونها مُكوّنها، تقاومه وتتمرد عليه، ولا يتجنّب هو من إعدادها إلى حالة ما قبل الإنشاء... ونسأله: أمعقول هذا أم هو من باب الخيال؟ ويتعذّر علينا أن ننصّر آلة نائرة أو روبوتا متمرداً، فالرؤية الموضوعية للأشياء وبعض الإنسام بالعلوم العصرية يأيّيان علينا ذلك. فما الروبوت إلا آلة، وما الآلة إلا جهاّد. ونحن متيقّنون من أنّ العصيان لا يصدر من جهاّد، فلا تردّد، لأوّل وهلة، في الإجابة بالنفي عن السؤال الذي عنواننا به هذا المقال.

طريقة التقويم المعتمدة على النظرة الأحادية الاتجاه

يتبنّع المهندس الذي يصنّم روبوتا خطة دقيقة محدّدة، فهو متقيد في عمله بقائمة من الشروط المعلومة الشاملة لكلّ التفاصيل الخاصّة بوظيفة ذلك الروبوت ومدة الاستعمال المقرّرة له، أي عمره، وأعمال الصيانة اللازمة له، إلى غير ذلك من المواصفات والمعطيات التي يُتّخذ بها في مثل هذه الأعمال الفنية. وقد يستغرب غير ذي الخبرة لكثرة هذه المواصفات ولتقيدها وتشبّعها. ويكون تصنّم الروبوت ناجحاً، وتشغيله ممكناً، إذا توفّر فيه جميع ما نصّت عليه قائمة الشروط الموضوعية.

ومهما يكن إيجابنا بالتقدم التكنولوجي قويا ، فإننا لا يليق بنا أن نغفل عن أنَّ الطبيعة البشرية ، بما فيها من النقص وعدم الكمال ، معارضة لهذا التقدم المزعم الذي يخاطب منا العقل دون العاطفة . وقد قال عالم أميركي معاصر من العاملين في مجال الذكاء الاصطناعي : «علينا أن نفقد خوفنا من الحياة لكي نحقق مزيدا من التقدم» .

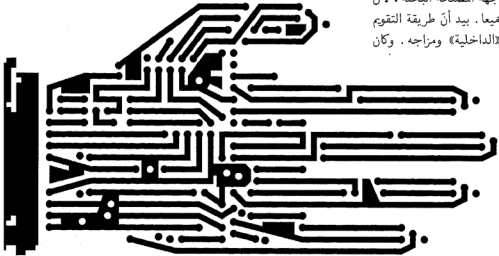
لقد كان نقصنا وبعدنا عن الكمال من المواضيع التي عالجتها الفنون قديما وما زالت تعالجها إلى الآن . وما زال الإنسان يبحث عن حقَّ قدره في هذا الكون ، فليس يضره أن يخطو أحيانا إلى الوراء وأن يوجّه اهتمامه إلى ما هو مفيد ومرغوب فيه ، لا إلى ما هو ممكن تحقيقه تكنولوجيا .

ولكن ، ما هو مفيد ومرغوب فيه في مجال التكنولوجيا؟ ما زال هذا السؤال يُغلق ويريب ، ولن نجد له جوابا سليا إلا بعدما نكون لأنفسنا من الحياة ومن التكنولوجيا موقفا يقوم على الموافقة بينهما والتناسب ، لا على سوء النظام المدمر لأسس الحياة . ليست العبرة بالكسبة ، علينا أن نطلب النوعية . ولن نُحدّد النوعية إلا بالبحث المتواصل . وهذه وظيفة معهد الأبحاث من نوع جديد ، هو «مركز الفنون ووسائل الإعلام» .

«فأذج عالمية تقديرية» . لكنّ التكهّنات تخطئ إذا نحن ، بأساليب حياتنا ، أخللنا بشروط أساسية يقوم عليها مستقبل بقائنا ؛ عندئذ لا يجوز أن نقوّم تأثيرات الآلة من حيث هي تخدم التقدم أو لا تخدمه ، وإنما يجب أن يكون تقويمنا إتيها مستندا إلى سؤال محدد : أتلأم هذه التأثيرات البيئة أم تضرّ بها؟ فنحن إذا مضطرون إلى العدول عن طريقة التقويم المعتمدة على النظرة الأحادية الاتجاه ، أي القوم الذي لا يراعى فيه إلا التقدم التكنولوجي ، ويجبرون على التقويم بطريقة أخرى ، نريد أن نسبها طريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتجاه . ونعني بهذا أننا نراعي في تقويمنا ، عدا التقدم التكنولوجي ، عدّة عوامل ، كالتوازات القائمة بين الأشياء ، والتوازات الطبيعية والاجتماعية ، وكالزهد في بعض ما يمكن للتكنولوجيا أن تنتج من آلات وتوفره من إمكانيات .

طريقة التقويم المعتمدة على النظرة المزدوجة الاتجاه

ما زالت هذه الطريقة قليلة الانتشار إلى الآن ؛ والتقويم ها هنا يستند كثيرا إلى الاعتبارات البيئية ، وذلك لا حتيا للبيئة وإنما سعيا إلى بقاء الأجيال ومن جهة المصلحة البحتة ، لأنّ تدهور البيئة مهّد حياة الناس جميعا . بيد أنّ طريقة التقويم هذه لا تراعي طبيعة الإنسان «الداخلية» ومزاجه . وكان صوابا أن يدرج أصحاب هذه الطريقة سؤالا آخر في قائمة أسئلتهم ، وهو : «هل التأثيرات الرئيسية والجانبية التي تحدثها التكنولوجيا ملائمة لطبيعة الإنسان ومزاجه؟»



الإلكترونيات في التأليف الموسيقي

ريغيته غروس

ضابط التعاقب هذه المعلومات إلى مؤلف الأصوات. وهو جهاز «عارف» يتحول المعلومات التي تصل إليه إلى نغمت. ويتحكم هذا الجهاز في مجموعة هائلة من النغمت. منها الاصطناعية. ومنها الحاكبة لشئ الآلات أدق المحاكاة. كآلات النفخ. والبيانوهات. وآلات الإيقاع. وغيرها. ومنها كذلك أصوات مقلدة لصوت الإنسان. ومن هذه المجموعة الضخمة. يستطيع المؤلف أن يختار ما يريد من آلات. وأن يحدد بعد ذلك نغمت قطعته في ضابط التعاقب. فيعرف مؤلف الأصوات تلك القطعة. وما من شك في أن هذه الطريقة الفنية الجديدة تحوي مزايا جمّة. فهي. أولاً. أقلّ كثيراً نفقة من طريقة العرف التقليدية. إذ لا يحتاج المؤلف إلا إلى «ورشة» موسيقية مؤلفة من جهازين. ضابط التعاقب ومؤلف الأصوات. أو من وحدة تضم الجهازين. فتكون قادرة على عزف القطع الموسيقية المتعددة الأصوات. وقد صار الآن في السوق وحدات من هذا النوع تفي بحاجات المحترفين وتباع بأسعار مناسبة جداً. فلا يفتقر سعر هذه «الأوركسترا الإلكترونية» سعر بضعة ميكروفونات من

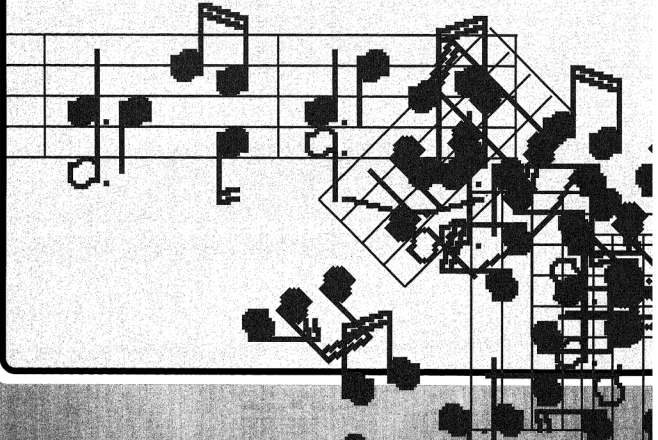
المؤلف الموسيقي الذي كان من قبل يجلس إلى مكتبه ويسجل خواطره الموسيقية بالقلم على ورقة النوتة صار اليوم يجلس أمام الكمبيوتر ويسجل أعمال التسجيل لدوائر التكامل الإلكترونية. هذا. على الأقل. ما بات يفعله كثير من المؤلفين والموسيقين المعاصرين. ونظم الكمبيوتر إذا قصرنا أعماله على تسجيل النوتة. فهو يستطيع أكثر من ذلك. يستطيع عزف الموسيقى إذا اجتمعت لديه أدوات مخترية ثلاث: ضابط التعاقب. ولغة «ميدي». ومؤلف الأصوات.

فأما ضابط التعاقب. ويُسمى أيضاً «ورقة النوتة الإلكترونية». فيمكن اقتناؤه في هيئة جهاز منفصل قائم بذاته. أو في هيئة برنامج للكمبيوتر المنزلي. أو أيضاً كجزء من دمج في مؤلف الأصوات. ووظيفة ضابط التعاقب هي تسجيل الأوامر الموسيقية. ويلزم لذلك تجهيز إلكترونية خاصة. قد صار يزوّد بها الآن معظم الآلات الإلكترونية المعاصرة. كالفثارات. والبيانوهات. وغيرها. و«ترجم» التجهيز التي في تلك الآلات الإلكترونية النبرات إلى لغة «ميدي». وهي لغة «معلوماتية» يفهمها جل الآلات الإلكترونية. ويستطيع ضابط التعاقب أيضاً أن يفهمها ويخزنها. ويمكن هكذا - على نحو شبيه بطريقة تأليف القطعة الموسيقية - تسجيل نغمت مختلفة في أقسام مختلفة من ضابط التعاقب. فهذا الضابط يحزن المعلومات التي تحدد النوتة. وزمن وقوعها. وارتفاعها. واستغراقها. وينقل



فا الذي يمنع الغشم. إذا. من أن يندفع في العزف والتأليف؟ لا شيء! بيد أن استخدام هذه الوسائل الإلكترونية الجديدة له. ككل شيء. حسنات وسيئات. فمن جهة. تطلق هذه التكنولوجيا الحديثة قوة الابتكار لدى كل هاو. وحتى لدى أولئك الذين لم يتمكنوا. مثلا. من تعلم عزف البيانو في صباه لأن أولياءهم لم يقدروا على نفقاته. كما أن هذه الوسائل تمكن المؤلف من إعداد أعماله بدقة إلكترونية دون أن يحتاج إلى إعانات الأغنياء المألبة اللازمة عادة لإجراء التمارين التي يجلب إليها العديد من العازفين. ومن جهة أخرى. فإن هذه التكنولوجيا تحط الموسيقى من درجة عليا. درجة علاقتها بالإنسان الذي ألّفها وعزفها حتى الآن. إلى درجة سفل. درجة علاقتها بالآلة وتفاعلها معها. فـا الموسيقى التي يحكيها ضابط التعاقب إلا موسيقى «معلّبة». والأدهى من هذا أن أفضل الضوابط لا يمكنه أن يقوم بديلا لومضة الفكر وشرارة القريحة. وأن هذه الوسائل الإلكترونية الممتازة قد تحسّن صاحبها على إعداد السخافات والتوافه أعدادا متقنا. وهذا ليس من الفن في شيء.

الميكروفونات الكثيرة التي تُتخذ عادة في الأوركسترات التقليدية لأعمال التسجيل. لكن المزية الكبرى لهذه الطريقة الجديدة هي أنها تجعل الذين لم يتعلموا الموسيقى إلا قليلا. أو لم يتعلموها مطلقا. قادرين على إعداد إنتاجهم إعدادا جيدا. فضابط التعاقب يزيل الصعوبات التي لا يخلص منها عادة إلا العازف الذي تعلم السيطرة على آتته سيطرة تامة. من هذا. مثلا. الصعوبات في تنسيق حركات اليد اليمنى واليسرى عند العزف على البيانو؛ فهذه الصعوبات تزول باستخدام ضابط التعاقب في عزف المقاطع الصعبة باليمنى وحدها. ثم باليسرى وحدها. كذلك يمكن برزجة عزف المقاطع الصعبة ببطء. ثم يُبرّج عزفها من جديد بسرعة من بعد. فلا يحدث في النغبات الاختلال الذي تحدثه الفونوغرافات والمسجلات عندما تدور بسرعة أعلى. وضابط التعاقب يحل مشاكل الإيقاع؛ بل أكثر من ذلك؛ إنه يمكن الذين لا يعرفون النوتة من استخدامها في كتابة قطع موسيقية كاملة أحسن استخدام. لأنه يحول النغبات المعروفة إلى نوتة. تظهر على الشاشة في ظرف ثوان. وتُطبع على الورق إذا كان جهاز الكمبيوتر متصلا بطابعة.



أبريشت دورر

خمسون ربما له من متحف برلين للنقش على النحاس

يا مينة أمقران

فتمت فيه القدرة على التشكيل وعلى الرؤية المجسمة، خاصةً إننا كان من تعقيد في أشكال الحلي الذي من الخط الغوطي المتأخر، ولما كانت هندستها تتطلب من قوة التصور في المجال المجسم، وما كان سيكها وصبتها يتطلبان من حذق التشكيل وإتقان الصقل. ونحن نلص عند دورر، من رسمه وتحت، حرصاً قوياً على وضوح التشكيل وقدرة على تصوير الأشياء المتحركة تصويراً مجتهداً، وهذا عائد، بلا شك، إلى موهبة هذا الرسّام ثم إلى ما تعلمه من حرفة الصياغة.

وانتقل أبريشت دورر، وهو في السادسة عشرة، إلى معمل للرسم مجاور، كان صاحبه يُدعى فولغموث. وتدرّب دورر هناك على إتمام مهارته الفنية في الدرجة الأولى؛ فكان يقضي القدر الأكبر من وقت تدريبه في نقل رسوم غيره. وتُظهر رسوم دورر من تلك المدة اهتماماً بأسلوب الإنشاء كبيراً، أي بتشكيل الرسم من عدة عناصر، بينما أهل الأسلوب الطبيعي إهمالاً شبه كامل. كما نلص من رسوم دورر التي من تلك المدة ومن المدة اللاحقة ميله إلى الأحقة الفضفاضة، الدفافة الحركة، المعقّدة الأشكال. وواضح أنّ هذا راجع إلى تأثير دورر بمعلّمه فولغموث.

أنهى الشاب دورر تدريبه وأصبح عريفاً، فقام برحلة العريف، على عادة أصحاب الحرف في زمانه. ولا نعرف عن تلك الرحلة كثيراً؛ والثابت أنّ دورر كان عام 1491 في بازل، وعام 1492 في كولمار حيث زار معمل مارتين شونغاور. وقد كان دورر كثير الرغبة في زيارة ذلك المعمل لشدة إعجابه بنقوش شونغاور على النحاس التي كانت أرقى ما أطلع عليه دورر من العمل الفني حتّى ذلك الوقت. والجدير بالذكر أنّ شونغاور كان ابن صانع، هو الآخر، وأنّه

مؤسسة «التراث الثقافي البروسي» مؤسسة مقرها برلين تشرف على متاحف كثيرة، واسعة الممتلكات الفنية، وتنشط في إقامة المعارض الهامة داخل برلين وخارجها، كالعرض الذي أقامته في متحف الفنون بمدينة دوسلدورف للرسّام النحات أبريشت دورر (1471 - 1528). وتُعدّ رسوم دورر التي في متحف برلين للنقش على النحاس من أروع المجموعات الفنية التي في حوزة المتاحف العمومية التابعة لمؤسسة التراث الثقافي البروسي؛ كما تعدّ هذه الرسوم من أجود تحف الفن الألماني التي أُخرجت في فترة الانتقال من العهد الغوطي المتأخر إلى عهد النهضة. وقد اختير للعرض خمسون ربما رئيسياً من مجموعة برلين على نحو موضّح لمراحل الإنتاج في حياة دورر ومبين لأسلوبه الفني.

لم يكن الانحصار البورجوازي الصغير ولا ضيق الأفق من صفات نورنبيرغ، مسقط رأس دورر، في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر؛ وإنّما كانت نورنبيرغ متصلة بالعالم، مُدارة شؤونها بحذق وحصافة من مجلس النبلاء. وكانت في آن مركزاً لحركة الإنسانية الألمانية، ومركزاً للطباعة، ومركزاً للتجارة الخارجية، ومركزاً للصناعة المعدنية؛ فاجتمع فيها للشباب دورر من أسباب الحقّ الفكري والمادي ما لم يكن إلّا في مدن قليلة من مدن المملكة الرومانية آنذاك.

ربّما كان دورر صبيّاً في العاشرة أو الثانية عشرة عندما أخذه أبوه الصانع إلى معمله ليعلمه الصنعة فيكون له خليفة، على عادة ذلك الوقت. وقد تركت مدة التدريب في المعمل الأبوي أثراً واضحاً في أعمال الرسّام اللاحقة، إذ كان، بحكم عمله في الصياغة، منشغلاً بالأشكال الثلاثية الأبعاد غالباً،



ألبريشت دورر ، الصخرة ، صورة
بالألوان المائية ، 1510 ،
215 x 168 mm

طبيعة وأشياء ذا أهمية إلا بقدر ما كان لازما لتوضيح حالة «إنجيلية». ولم يكن الرسم آنذاك ، سواء نقشا على الحائط أو الخشب كان أم رسما على الورق أو الزجاج ، تصويرا للواقع ، وإنما رمزا إليه . ويسبب هذه الرمزية ، كان الرسام لا يعيا كثيرا بالعوامل المكانية فيستغني عنها في غالب الحالات . لكن تيارا جديدا مخالفا لهذا التصور ظهر في الرّبع الأخير من القرن الرابع عشر ، وجعل يقوى تدريجيا بسبب التبادل

صاحب الفضل في ترقية النقش على النحاس إلى مستوى الفنون . ولم يُقدّر لدورر أن يتعرّف شخصيا بثونغاور الذي توفي في فبراير 1491 قبل أن يبلغ دورر كولمار . ثم إن «رحلة العريف» التي قام بها دورر انتهت عام 1494 بعد إقامة قضاها بمدينة ستراسبورغ . كانت الهيئة البشرية في القرون الوسطى محور الأعمال الفنية وموضوعها الأهم . ولم يكن ما حول الشخص المرسوم من



ألبريشت دورر - مريم
ماسكة بإخاصة ،

133 x 100 mm ، 1511



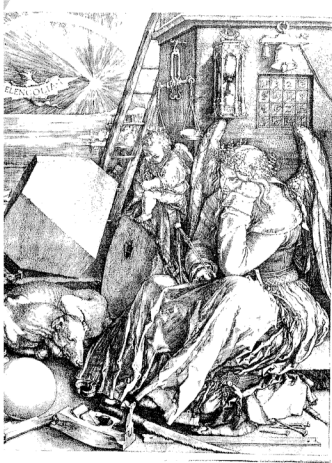
ألبريشت دورر ، الفارس والموت
والشيطان ، نقش على النحاس ،

246 x 190 mm ، 1513

في أدائه الفني . غادر دورر ستراسبورغ لطلب من أبيه ، وعاد إلى وطنه نورنبرغ في عام 1494 ، بعد غيبة أربعة أعوام . ليتزوج أغنيس فراي ، العروس التي اختارها أبوه له .

لكن مكوث الشاب في نورنبرغ لم يطل ، فقد غادرها في أغسطس من العام المذكور ، بعد أن ظهر الطاعون فيها ، وانتقل إلى البندقية . وكان لإقامته في تلك المدينة أثر

الثقافي والفني النشط بين إيطاليا . من جهة ، وفرنسا وهولندا وألمانيا . من جهة أخرى . ولم تنقضي خمسون سنة حتى أزاح ذلك التيار الجديد تصورات القرون الوسطى الفنية إزاحة شبه كاملة . وكان دورر مهتماً بالتيار الجديد ، متابعاً له منذ المدة التي رحل فيها «رحلة العريف» التي ذكرنا ، وكان وقتئذ يرى الصواب في رسم الجسم البشري على نحو مطابق للواقع ؛ ولم ترده السنون إلا اقتناعاً بهذا الرأي واعتماداً عليه

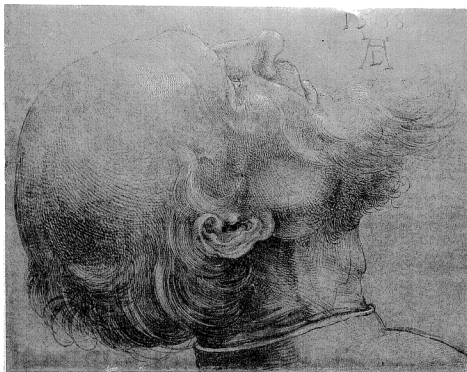


ألبريت دورر ، كابة ،

239 x 188 mm ، 1514



ألبريت دورر ، عاهرة بابل ،
في حوالي 1497



ألبريشت دورر ، رأس ،
حواري ، فرشاة في الرمادي ،
على ورق ذي أرضية
خضراء ، تبريز بالأبيض ،
189 x 241 mm ، 1508



ألبريشت دورر ، الملاك
الباكي ، طباشير أسود ، تبريز
بالأبيض على ورق ذي
أرضية رمادية زرقاء ،
214 x 199 mm ، 1521



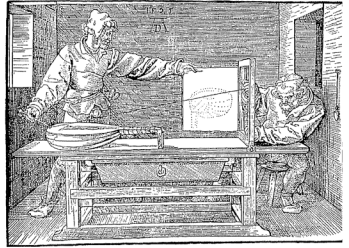
رأس شيخ في الثالثة والتسعين ،
فرشاة في الأسود ، تبرز بالأيض
عل ورق ذي أرضية بنفسجية
غامقة ، 1521 ، 269 x 199 mm

العام السحري 1500 ، سنين نجاح عظيم وشهرة واسعة لم يبلغ مثلها فنان تشكيلي ألماني قبله . وقد شاع الاعتقاد وقتئذ بأن عام 1500 هو موعد قيام الساعة . وكان سبب شهرة دورر أنه عالج هذا الاعتقاد فنياً ، فأعد خمسة عشر نقشا على الخشب تعرض نهاية العالم عرضاً رائعاً ، فاق كل ما أنجزه الفنانون في هذا الموضوع . ويتميز نقوش دورر هذه بكون الحجم وبدقة في الأداء فريدة . فالأجسام المنقوشة والوجوه والأيدي والألحفة الرائعة مفعمة جميعاً بحيوية خاصة ومشكلة بطريقة تدل على قوة الملاحظة وطول الممارسة . وما زالت الأجيال ، منذ القرون الوسطى ، معجبة بنقوش دورر ومعتبرة إياها أرقى ما أنتج الفن الغوطي المتأخر . ويرى الكثير أن هذه النقوش طابعا مبالغيا بحتا ؛ لكنها تحوي ، في الحقيقة ، قدرا وافيا من الأثر الفني الإيطالي ؛ ولولا رحلة دورر إلى إيطاليا لأخذت نقوشه تلك هيئة ليست كالحديثة التي هي عليها .

كان دورر دقيق الملاحظة ، شديد التفكك في رسمه ونقشه بالمعطيات الطبيعية ، يتفنن في نقلها نقلا صادقا ؛ ثم إنه لم يكن يكتفي بالملاحظة والنقل ، بل كان يقرنها بالتفكير ؛ فذكر كثيرا في أساسيات علم الجمال ، ولا سيما في سؤال ظل يتردد إلى ذهنه بالحاح : متى تشعر بالجمال ؟ أليكون هذا الشعور عرضة الصدفة ، مختلفا باختلاف أذواق الناس ، أم هو متصل بقوانين ثابتة ، خاضع لها ؟ واجتهد دورر في الوصول إلى جواب عن هذا السؤال الأساسي ، وأجرى تجارب علمية عديدة مستخدما الفرجار والمسطرة في محاولاته رسم الإنسان ربما مثاليا . وقد تعلّق دورر بنظرية التناسب التي كانت لليونان والرومان . وازداد ، بمر السنين ، تمسكا بهذه النظرية إلى أن باتت محور نشاطه وأساس تفكيره ؛ ذلك أنه كان يبحث عن القانون العام الذي يجري عليه التشكيل في الطبيعة جمعاء .

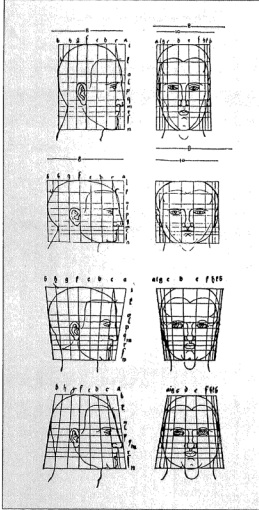
وكان من نتائج البحث والتجارب أن اتّسعت مجالات اهتمام دورر شيئا فشيئا ؛ فاهتم أيضا بالأجسام الخارجة عن العيار الاعتيادي ، السمينية والضعيفة ، ووجد أنها قواما تناسبية خاصة بها ، جديرة بالدراسة هي الأخرى . وعذّل دورر طريقتيه في تشكيل الجسم البشري ، فبعد أن كان يشكّله من مساحات هندسية ، دوائر ومستطيلات ومرمّعات ، صار يتّبع في ذلك نظاما أكثر تعقيدا ، يقسم الجسم به إلى

قوي في تكوينه الفني . فقد تعرّف هناك عالما جديدا غريبا ، حاول أن يثبت منه بريشته ما استطاع من انطباعات . ولم يكن اهتمام دورر مقتصرًا على أعمال أصحاب الفنون بالنديقية ، وإنما شمل ناسبا وشوارعها وقنواتها ؛ وقد رجع إلى نورنبرغ في عام 1495 مشبع الذهن والحواس بالانطباعات التي تركتها فيه تيارات النهضة الإيطالية المتنوعة . كانت السنوات الخمس لدورر ، منذ عودته إلى نورنبرغ حتّى



توضيح قاعدة دورر الشهيرة في التصوير المنظوري
الصورة العليا : أبريست دورر ،
مصور الإبريق ، 1538 ،
83 x 215 mm
الصورة السفلى : أبريست دورر ، مصور العود ، 1538 ،
131 x 188 mm

التي نشأت فيه . جمع بين الملاحظة الحادة والبحث النظري
جمعا جيدا ، كما فعل ليوناردو دا فينشي ، مع أن هذا لم يترك
في ذلك كبير أثر . وإنما تكاملت الظروف وقتئذ ، في حوالي
العام 1500م ، لظهور الفنان الذي يصل الفنون بالعلوم ،
فكان دورر ذلك الفنان في ألمانيا ، حزر الفن من قيود
القرون الوسطى ، فتعدى أثره حدود بلده وغدا رمزا لبداية
العصر الحديث .



أيريشث دورر ، الكتاب رقم
ثلاثة ، تصوير الرأس

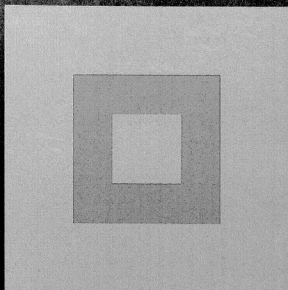
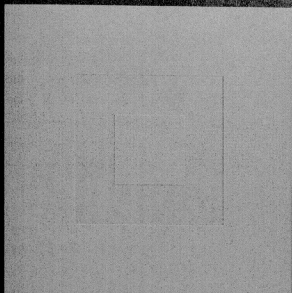
وحدات صغيرة جدا ، فيتمكن من التحكم في المسافات بدقة
أعلى . فإذا شغل جمعا على هذا النحو ، اتخذ أساسا
لتشكيل أجسام أخرى بتغيير المسافات والقيم التناسبية ،
دون أن يحتاج إلى إعداد دراسة جديدة . فدورر ، كما نرى ،
لم يركن في تشكيله إلى المعايير وحدها ، وإنما ركن أيضا إلى
القوانين الهندسية التي يخضع لها الجسم . ولعل هذا سبب ما
نلمس أحيانا في رسومه من برودة وجمود نستغربها لأنهما لا
يلقان بهذا الفنان الذي كثيرا ما رسم الحيوان والنبات بإتقان
لا يضاهي .

ولا شك في أن النقش كان أحب طرائق الأداء الفني إلى
دورر : النقش على النحاس والنقش على الخشب . وكان
دورر ، إلى ذلك ، يفيد من أعمال النقش مالا وشهرة ، فقد
وردت عليه الطلبات كثيرة ، وارتفعت سمعته قبل أن
يتكبل ، فسار ذكره في بلده وفي البلاد المجاورة والبعيدة ،
وانتشرت نقوشه في الأقطار على نحو شبيه بانتشار الأعمال
الفنية في العصور الحديثة . وما كان هذا الشيوع السريع
ليكون لولا وسائل الطباعة العصرية التي اخترعت في بداية
القرن الخامس عشر . وهذا الاختراع هو أيضا من أمارات
العصر الحديث وعلامات استهلاله .

لم يكن دورر بالبحث والرسم ، بل كان ، إلى جانب العمل
الفني ، صاحب نظريات وتأليف في علم الفنون . إنه
استطاع أن يجمع بين النشاط الفني والتفكير العلمي على
أحسن وجه ، والأرجح أن دوام شهرته ، بعد وفاته خاصة ،
قام على أعماله النظرية أكثر مما هو قائم على إنجازاته الفنية .
بيد أن دورر بدأ يصدر في وقت متأخر ، ابتداء من عام
1525 ، فصدر له أول كتاب «تعليم القياس» ، وهو كتاب
في الهندسة والرسم المنظوري ، ثم كتاب «التثبيت» في عام
1527 ، وأخيرا في عام وفاته 1528 «نسب الجسم البشري» ،
أهم كتاب ألفه .

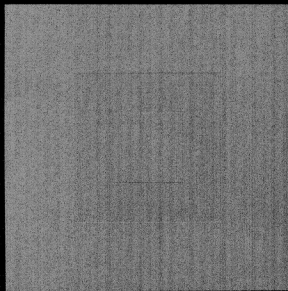
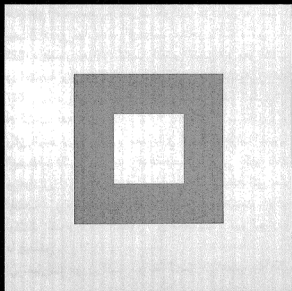
وكان الرسم في زمن دورر معدودا في أصناف الحرف اليدوية
البسيطة ، فكان دورر من جماعة الفنانين الذين أنكروا ذلك
ودعوا إلى إدراج الرسم في قائمة العلوم السبعة التي منها
الهندسة ، وذلك بسبب اتصال الرسم بالرياضيات . وكان
أولئك الفنانون من الطليان ، في معظمهم ، منهم ليوناردو
دا فينشي .

إن تصورات دورر كانت مطابقة لتصورات عصره والأفكار



عملية المعاينة أو ما هو نصيب الصورة الفوتوغرافية من الحقيقة

ياسمينة أمقران



كلّ ما نراه من العالم الخارجي، إذا تفكرنا كلّ هذا، تبين لنا أنّ عليّة الرؤية تكاد تكون ضربة من الإنجاز .

وكانت مسألة تفسير الإبصار تفسيراً علمياً من المسائل المجددة في البحث العلمي التي شغلت كبار المفكرين من قديم العصور ، وقد كثر فيها الاجتهاد واختلفت فيها الآراء منذ آلاف السنين . فزعم ديمقريطس وعلماء يونانيون آخرون أنّ الانطباعات البصرية تحدث من أشعة أو جسيمات دقيقة تنبعث من الأجسام الخارجية وتنتهي إلى العين . ومن الغريب أنّ هذا الرأي لم يرحح ، وإنما غلب عليه رأي عكسي ، زعم أتباع فيثاغورس ، يقول بأنّ عليّة الإبصار تحدث بفعل تيار حارّ ، يجري من العين إلى الجسم المعلن ثمّ ينعكس على ذلك الجسم بسبب ما يجد فيه من مقاومة ، ثمّ يعود إلى العين ، فيحدث فيها انطباع الرؤية . وذهب أتباع فيثاغورس إلى أنّ مصدر ذلك التيار الحار هو نار كامنة في داخل العين ، ورأوا أنّ اللّحمان الذي في عيون بعض الحيوانات دليل على ما كانوا يعتقدون . وواضح أنّ هذه النظرية متصلة بالتصوّر الخرافي القديم القائل بأنّ العين من عنصر ناري وبأنّها تنفّث نورا . وقد ظلّت نظرية أتباع فيثاغورس سائدة زمناً طويلاً ، حتّى أنّ ليوناردو دا فينشي كان ، مع شيء من التحفظ ، في زمرة أنصارها .

وقد أدخلت تعديلات على هذه النظرية ، فرأى أريخيتاس أنّ التيار المنبعث من العين ، والذي لم يحدّد أتباع فيثاغورس تحديداً واضحاً ، هو «أشعة بصرية» ، وكان أريخيتاس مبتكر هذا المصطلح . وبنته أقليدس إلى أنّ العين لا بدّ لها من أن تتحرّك أثناء القراءة . ثمّ شبه هيبارخوس هذه الأشعة البصرية باليدّين ؛ فكما تتلمّس اليدين ما حولهما من أشياء ، فإنّ الأشعة البصرية تتحنّس الأجسام التي في المحيط الخارجي ؛ وعلى هذا النحو تكون الرؤية المحسّنة . فهذا التشبيه يبيّن أساساً هاماً من الأسس التي قامت عليها نظرية أتباع فيثاغورس ، وهو أنّ العين تتسام في عملية الإبصار مساهمة فعالة ، فهي ليست مجرد أداة للاستقبال الفيزيائي .

ثمّ جاء ابن الهيثم (965 - 1039) ، فكان أشهر علماء الطبيعة في القرون الوسطى . وقد أخذ البصريّات عن اليونان وطوّرها ووسّعها كثيراً ؛ وكانت له آراء في علم البصريّات قريبة من التصورات العصرية . وقد رفض ابن الهيثم نظرية الأشعة البصرية رفضاً شديداً قاطعاً ، مع أنّها كانت في زمانه واسعة

سعي الإنسان ، منذ العصور الأولى ، إلى تسجيل عالم الظواهر بالرمز ، لكنّ رشتته كان يتعدّى دائماً نطاق النقل المطابق للواقع . ثمّ جاءت الصورة الفوتوغرافية ، فكانت مختلفة عن جميع أنواع الرسم ، لأنّ هذه الصورة ليست - كلوحة الرسّام - مثلاً - عرضاً للواقع وشرحاً له ، حسب ، وإنما هي في ذات الوقت «قالب» لهذا الواقع ، أكثر القدم في الرمل أو كتلعة وجه الميت في الجبس .

وقد أصبح تأثير الصور في حياتنا اليومية عظيماً طاعياً ، حتّى أنّ العصر الذي نحن فيه صار يُعتَمَد بالعصر البصري . لذا نريد أن نعرض في هذا المقال للقوانين الأساسية التي تتحكّم في عملية المعاينة لكي نتبيّن مفعول الصور على نحو أدقّ .

ومعلوم أنّ حواسّ المرء هي صلته الأولى بالعالم الخارجي ، وجسره إليه . فالمرء يتبدى بمحاسة في المرحلة الأولى ، أي بالإشارات التي ترسلها إلى الدماغ حاسة السمع والبصر والشمّ واللمس . وقد تعرّض الإشارات في أثناء ذلك إلى الخلط والتشويه بقدر كبير . ونحن نعلم أنّ الخداع البصر يرجع في أغلب الحالات إلى انطباعات بصرية حقيقية ، لا يمكن لأحد أن يتفادها أو يسلم منها . لكنّ هذه الانطباعات لا تؤدّي إلى الخداع البصر إلّا عندما يحتلّ التناسق بين الانطباعات البصرية وانطباعات الحواسّ الأخرى . وأوضح دليل على صعوبة تقوم الإشارات تقوياً سليماً وربطها بما يناسبها في المحيط الخارجي هو الوليد الذي يعتمد في بداية أمره على حاسة اللمس وحدها ، فيحتاج إلى أكثر من عام لكي يتجنّب من اللامعة بين الإشارات التي تأتيه من حاسّتي اللمس والبصر معاً . ولا ننسى في هذا السياق أنّ آلاف السنين قد مضت قبل أن ينتقل الإنسان من الشعور الحسيّ بمحيطه إلى وصف هذا المحيط وصفاً يستند إلى العلوم الطبيعية . وما زالت مصطلحات فيزيائية كثيرة كالقوّة ، والحرارة ، والضغط تذكر إلى الآن بأنّ الفيزياء قد قامت في بداية أمرها على الانطباعات الحسية .

هذا ، وليس من السهل أن نفصّل كيف تتمّ المعاينة . فعملية الإبصار معقّدة جداً ، ونحن ربّما لا ندرك مدى هذا التعقيد لأنّنا متعدّدون الرؤية تعوداً أكثر ما يكون اتّصالاً بحياتنا اليومية . لكنّنا إذا تفكرنا أنّ رؤيتنا الأشياء تأتي من صوّر هذه الأشياء مصفّرة ، ومعكوسة على رأسها ، ومقلوبة على وجهها ، وعينية اختنا السطح الكروي ، وأنّ أشكال الإشارات التي تحدث على شبكية العين هي التي نجعلنا نرى

اللون الأزرق يتغير أثره باختلاف الألوان المرافقة له



الانتشار، ووضع الرؤية نظريته الخاصة. وتتلخص نظريته هذه في أن كل نقطة من الجسم المضيء أو المضاء ترسل أشعة ضوئية في جميع الاتجاهات على نحو هندسي، وأن تلك الأشعة تولّد مخروطاً ضوئياً ينتهي إلى العين ويقع طرفه على الحدقة، ويتغلغل الشعاع في العين بدون انكسار، ويكون على العدسة صورة نقطية، هي عنصر الصورة، أي أصغر جزء ممّيز منها. وكان ابن الهيثم يعتقد أن العدسة هي عضو الإبصار الواقع في وسط العين؛ وقد ظلّ أهل العلم على هذا الاعتقاد إلى أن اكتشف كيبلر وظيفة العدسة والشبكية في القرن السابع عشر.

وفي عام 1270، ألف فيتيلو كتاباً في البصريات واسعاً جداً، عنوانه Perspectiva. وكان فيتيلو عالماً من أصل بولوني يعيش في إيطاليا. ولم يأت في كتابه هذا معلومات جديدة من عنده، وإنما جمع فيه آراء علماء اليونان القدماء وآراء ابن الهيثم. وظلّ هذا الكتاب أمّ مرجع في البصريات إلى عهد كيبلر الذي أخذ منه أيضاً، ورجع إليه في دراساته للبصريات.

أما البصريات العصرية، فبدأت بدون شك بأعمال يوهانس كيبلر (1571 - 1630) الذي كان المؤسس الحقيقي لفرع الانكساريات، أي انكسار الضوء بالعدسات، وهو أمّ فرع في علم البصريات الهندسية العصري. وقد بنى كيبلر دراساته في البداية على آراء ابن الهيثم من أن كل نقطة في الجسم المضيء ترسل في الاتجاهات كلها أشعة ضوئية لا تحصى؛ وعرف كيبلر الشعاع الضوئي تعريفاً دقيقاً بأنه شكل هندسي محض، لا يحدث شيئاً سوى أنه يحدّد اتجاه الحركة. ثم وضع كيبلر على هذا الأساس نظرية متكاملة.

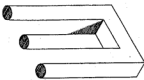
وكان كيبلر صاحب الفضل الكبير في اكتشاف طريقة عمل العين، وخاصة في اكتشاف وظيفة العدسة والشبكية. وقد تمكّن على هذا الأساس من تفسير قِصر البصر وطوله تفسيراً سليماً؛ فمع أن النظارة كانت معروفة منذ القرن الثالث عشر، على الأرجح، إلا أن العلم تجاهلها ثلاثة قرون تجاهلاً شبيهاً كامل. وأدرك كيبلر، في هذا السياق، أن عملية تكيف العين ضرورية للنظر، بيد أنه اعتقد أن لهذا التكيف يحدث بتغيّر المسافة بين العدسة والشبكية.

وفي القرن السابع عشر، تمكّن شاير، وهو تقيس يسوعي، من إثبات نظرية كيبلر القائلة بأن صور الأشياء المشاهدة تكون في العين معكوسة على رأسها ومقلوبة على وجهها؛ فقد

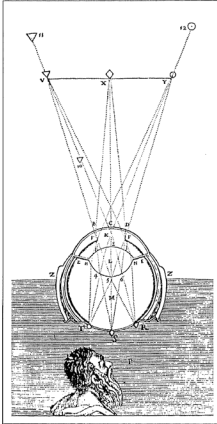
استخدم شاير عيون البقر في تجارب عملية، واستطاع أن يظهر في قيعانها صوراً على هذا النحو. ثم ساهمت معارف نيوتن من بعد، ومعارف ماريوت وغيرها من الفيزيائيين في توضيح المسائل الأساسية من البصريات التي لم يتكّن كيبلر ولا ديكرات من توضيحها. وقد انتهت الأبحاث، في الدرجة الأولى، بتكوين الصور في داخل العين.

وكان هيرمان فون هلمهولتز أول من قارن العين بكاميرا التصوير، ووضع على هذا الأساس أفودجا توضيحياً، ظلّ واسع الأثر في الفكر العلمي إلى عهد قريب. وفعلًا، فأوجه الشبه بين العين والكاميرا كثيرة؛ بيتة، وكلتاها تعمل بمبدأ بسيط، معروف بمبدأ الكاميرا المظلمة، أي الكاميرا العديدة العدسة. ويعيش في البحر حيوان من فصيلة رأسيات الأرجل، يُسمّى البخار. والبخار هذا عينٌ عديدة العدسة؛ فهو حلقة في سلسلة التطور. ونشهد في عالم الحيوان تنوعاً في عمليات ما يُسمّى بتكيف العين، أي ضبط البؤرة لتوضيح الصورة على الشبكية، نذكر منها، على سبيل المثال، ما يتمّ في عين أمّ الحبر التي تضبط الصورة بتحريك العدسة، فتتغيّر المسافة بينها وبين الشبكية. وبالطريقة نفسها، يجري ضبط البؤرة في الكاميرا، كما هو معروف. أما مقدار الإضاءة، فتتحكّم فيه العين بواسطة الحدقة، والكاميرا بواسطة فتحة الرقبة المتغيرة الاتساع. ومن أوجه الشبه بين العين والكاميرا نذكر أيضاً الموادّ البصرية التي في الشبكية، كالأرجواني البصري، فهي نظيرة المستحلبات الفوتوغرافية، تتأثر بالضوء مثلها، وتغيّر لونها على حسب شدته. وقد أثار الفسيولوجي غارتن: اهتماماً واسعاً في الأوساط العلمية وفي الرأي العام عندما نسّق له في عام 1912 تحضير ما يُسمّى بالرسم البصريّة، وهي صورٌ مثبتة على شبكيّات الحيوانات. وكان هذا البرهان النهائي والدليل القاطع على صحة النموذج الفوتوغرافي الذي وضعه هلمهولتز للعين.

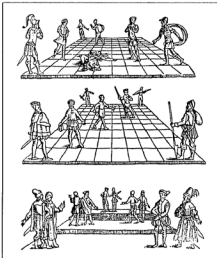
فإذا بحثنا الآن عن مقياس تقيس به الدقة التي تعمل بها تجهيزه بصرية ما، كان الأنسب أن نتخذ لذلك درجة الشبه بين جسم حقيقي وبين صورته المأخوذة بتلك التجهيزه. وعلى هذا الأساس، وطبقاً للأفودج الفوتوغرافي المذكور، تكون جودة العين متعلقة بدقّة الصورة التي تتكوّن على الشبكية. لكننا نجد أن العين، في هذا المجال بالذات، تأتي دون العدسة الشبكية المتوسطة الجودة. فمن عيوب العين التي نعرفها جميعاً أن صورة النقطة المضيئة لا تكون على الشبكية



المنظور. وسواء أنظرنا بين واحدة أم نظرنا بكلتا العينين، تبدو لنا الأطراف الخارجية من مجال رؤيتنا متقلصة بعض الشيء. وقد بين هلمهولتز هذا العيب البصري في تجربة



صورة معكوسة - تكوّن
الصورة في عين الحيوان
الفكري



صور من كتاب تعليمي
قديم - دراسة لطريقة الرسم
المنظوري

في هيئة نقطة أبداً، في حين أنّ الكاميرا ذات العدسة الشبكية الجيدة تعطي من النقطة الضوئية، بعد التعديل اللازم، صورة في هيئة قرص صغير جداً. أما العين، فترى تلك النقطة، حتى في أفضل حالات ضبط المسافة، في هيئة رقعة مشعة ذات أطراف. وبسبب هذا النقص في العين، تظهر لنا الكواكب في شكل نجوم؛ وكان صواباً - لبعدها الشديد - أن تبدو لنا في هيئة نقاط مضيئة، كما برهن على ذلك هلمهولتز ثم غولشراند من بعده. ويكون للنجمة التي نراها خمس أسنان أو ست أو أكثر من ذلك، على حسب البنية الفردية لكل عدسة، وتشوّهاتها، وانحراف انحناء القرنية عن الانحناء السليم.

أما نقص العين في تمييز الألوان، فراجع إلى أنّ الضوء المكوّن من عدة ألوان ينكسر على العدسة وعلى القرنية انكساراً متفاوت الشدة. ومن نتائج هذا ما سبق أن لاحظته نيوتن من أنّ العين التي تنظر بمعدّة نصف مغطاة إلى الخطّ الفاصل بين مساحتين متوازيتين، واحدة بيضاء والأخرى سوداء، ترى ذلك الخطّ في شكل شريط متداخل الألوان. ويسمى هذا النقص زوغاناً لونيّاً، وهو أساس ظواهر عديدة، جمعها آينينوف في تسمية واحدة، هي «التجسّم اللوني». فإذا نظرت، مثلاً، إلى علامتين واقعيتين على نفس المسافة منك، واحدة زرقاء، والأخرى حمراء، كانت صورة العلامة الزرقاء، بفعل التجسّم اللوني، أقرب إلى عدسة عينك من صورة الحمراء. لهذا السبب تظنّ العين تراوح بين ضبط المسافتين، فتكلّف وتتعب. ولهذا السبب أيضاً يحدث النقص المذكور انطباع التجسّم، بحيث تبدو الصورة الحمراء للناظر في مستوى غير مستوى الصورة الزرقاء. وقد فطن الرسّامون بهذه الظاهرة وأحسنوا استخدامها لإحداث انطباع التجسّم في رسوماتهم خلال القرون الوسطى وعهد النهضة السابق لظهور الرسم المنظوري.

قلنا إنّ العين لا ترى النقطة المضيئة نقطة، وإنّما تراها في هيئة نجمة؛ لكنّ عيب العين لا يقف عند هذا الحد؛ فإذا رسمت على ورقة عدة دوائر متحدة المركز، أي ذات مركز واحد، وجعلت المسافة بين الدائرة والأخرى ثابتة، بدا لك بوضوح أنّ المسافات التي بين الدوائر الخارجية أضيق من المسافات التي بين الدوائر الداخلية. وليست ظاهرة التقلّص هذه مقصورة على الشكل الدائري، ولا على أي شكل هندسي بعينه، وإنّما هي عيب بصري ثابت، لا يتغيّر بتغيّر

إلا أَنَّ عَمَلِيَّةَ الإبصار لا تقتصر عند الإنسان على عمل العين وحدها، وإنما تشمل عمل الحواس الأخرى، من شَمِّ ولس وسمع، كما تشمل أيضا عمل الفكر والذاكرة اللازم للتسجيل والترتيب والمقارنة. وعلى عكس السكازيم التي لا تصوّر عادة إلا مايعترض دعتسا الشيئية، فإنَّ كلَّ عين تظهر لصاحبها، على قدر درجة انتباهه، مجالا بصريًا مؤلفًا من الأشياء التي يريد رؤيتها، وليس مؤلفًا من الأشياء الموجودة أمامه فعلاً. فاستعداد المرء لرؤية شيء محدد يعمل على تكوين صورة ذلك الشيء أثناء عملية الإبصار وعلى استنباطه اللاحقة. وهكذا تكون استنباط بعض الألوان والأشكال ممكنة أو غير ممكنة على حسب خبرة الناظر وخلقيتته الحضارية؛ والشيء نفسه يبدو لذا من الناس منطقياً، ولذلك غير متطابق، فلا يدركه، ولا يستطيع مقابلته بأشياء أخرى، ولا يقدر على حفظه في ذاكرته. وعلى سبيل المثال، فإنَّ بعض الشعوب البدائية التي لا تعرف التصوير الفوتوغرافي تجد صعوبة في استنباطه محتوى الصورة الفوتوغرافية؛ والغريب أَنَّ صعوبة الاستنباط لا تنقص بازدياد دقة الصورة الفوتوغرافية، وإنما تزيد. ويأتي هذا من أَنَّ الاستنباط، في هذه الحالة، هي إدراك لأهم صفات الجسم المصوَّر؛ فإذا كرَّرت من حوله التفاصيل، أي صور الأشياء الأخرى التي ليس لها به علاقة مباشرة والتي لم تصوَّر معه إلا من باب الصدفة التي جعلتها تعترض طريق العدسة، عندئذ يصعب على الناظر استنباط ذلك الجسم، ويصعب عليه إدراكه محتوى الصورة. والمهمُّ في أغلب الحالات هو أَنَّ أجزاء الجسم تكون وحدة الشكل ومظهره العام. فهذا المظهر العام أساسيٌّ في عَمَلِيَّةِ الاستنباط، أمَّا مظهر الأجزاء المفردة، فثانوي. وما عَمَلِيَّةُ الاستنباط التي تسام فيها الحواس، ويسام فيها العقل إلى عَمَلِيَّةِ تمييز الأساسي من غير الأساسي، فهي عَمَلِيَّةُ تبسيط وتنظيم وتوضيح.

وبالصبر يدرك، في الظروف الطبيعية، عدَّة أجسام وأشكال في وقت واحد. فهذه الأجسام والأشكال تملأ مجال الرؤية، ولا تستطيع العين استيعابها جميعاً استيعاباً تاماً، أي استيعاباً محددًا بدقة لأشكالها وألوانها ومواقعها من الناظر. لذا يوجَّه الناظر اهتمامه، عادةً، إلى أجزاء محدودة من مجال الرؤية، أو إلى أجسام معيّنة فيه، ويصل الباقى، فيظن في عينه عام الملام.

وهكذا، فإنَّ عين المرء وعقله يختاران وينشقان أثناء عَمَلِيَّةِ

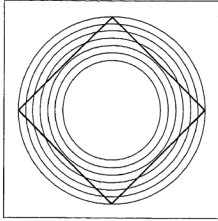
عملية، استخدم فيها رقعة شطرنج منحرفاً شكلاً خانانيا عن الترتيب. فإذا نظر إليها الناظر من مسافة معيّنة، بدت له الخانات مرتعة. ودرس ييغر أثر هذا العيب البصري في فني الرسم والعمارة، وكان يرى أَنَّ الرّسامين في عهد الباروك قد حادوا عمداً عن المنظورية الهندسية في الرسم الذي يكون داخل القاعات فيقف الناظر قريباً منه نسبياً، لذا جعلوا تجويفاً في الخطوط التي في أطراف الرسم ليَجبروا العيب البصري المذكور؛ أمّا الصدر، فقد أتبعوا قواعد المنظورية في رسمه. ونلاحظ شيئاً مشابهاً في هياكل الدوربين التي لا تبدو لنا متقنة الهندسة ومتناسقة الشكل إلا لأنَّ أجزاءها التي نراها أفقيّة هي في الحقيقة موقوفة إلى تحثُّ بعض التقويس.

هذا، وقد نقد الفسيولوجي هيرينغ النموذج الفوتوغرافي للعين نقداً شديداً منذ ظهوره. وأشار إلى أَنَّ هذا النموذج يصل جميع وظائف العين التي لا يمكن تفسيرها إلا بالعمليات الزمنية، من ناحية، وتأثير أجزاء الشبكة بعضها في بعض، من ناحية أخرى. من هذا تنظيم اتساع الحدقة، وتكيف العين الذي هو طريقها في التعامل مع الأشياء المختلفة الألوان والشدة. ومن هذا أيضاً مظاهر التعاير عند مقابلة شيء بآخر، وعملية تبيُّن الألوان المتماثلة. فهذه العمليات تتم في معطسها، كما نحن نعلم اليوم، عن طريق «برامج توجيه» من الجهاز العصبي. لكنَّ نقد هيرينغ لأنموذج العين الفوتوغرافي لم يُحفل به في بداية الأمر، كما لم يُحفل «بعلم الألوان» الذي وضعه غوته، مع أنّه عالج فيه قسماً هاماً من المسائل التي ذكرناها.

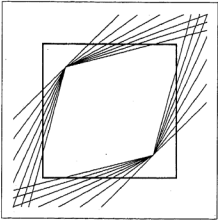
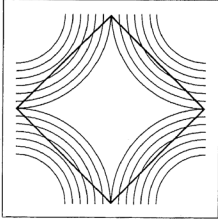
ونقد آخر يوجَّه إلى النموذج المذكور، هو وجود البقعة العمياء في الشبكة. وقد اكتشف ماريوت هذه البقعة في القرن السابع عشر، فكان يسأل أهل البلاط في بريطانيا بأن يجعل الشخص في ارتفاع ووضع معينين، يغيب فيما رأسه عن نظر الناظر الذي تكون عيناه في وضع ثابت. والبقعة العمياء هي مكان اتصال العصب البصري بالشبكة، وهي لا تحوي شيئاً من الخلايا البصرية. فهي قمر سوداء ذات مساحة كبيرة نسبياً في مجال الرؤية، تنسج، كما قال لهلمولتس، لأحد عشر بدرًا في صفٍّ واحد. وفي ظروف الرؤية العادية، «تُملأ» هذه البقعة عن طريق المراكز البصرية العليا. فالعين، إذاً، لا تقبل التشبيه بالكاميرا التي لا وجود لبقعة عمياء فيها؛ وهكذا فإنَّ النموذج الفوتوغرافي لا يصلح إلا لتفسير الدرجة الدنيا من عملية الإبصار.



مشوّها؛ لذا يصعب على الناظر أن يتبيّنه رغم مطابقة الصورة للأصل، أو ربّما بسبب تلك المطابقة. والحقيقة أنّ المظهر المفرد لشيء ما لا يكفي علميا لتجريبه. فلا يمكن،



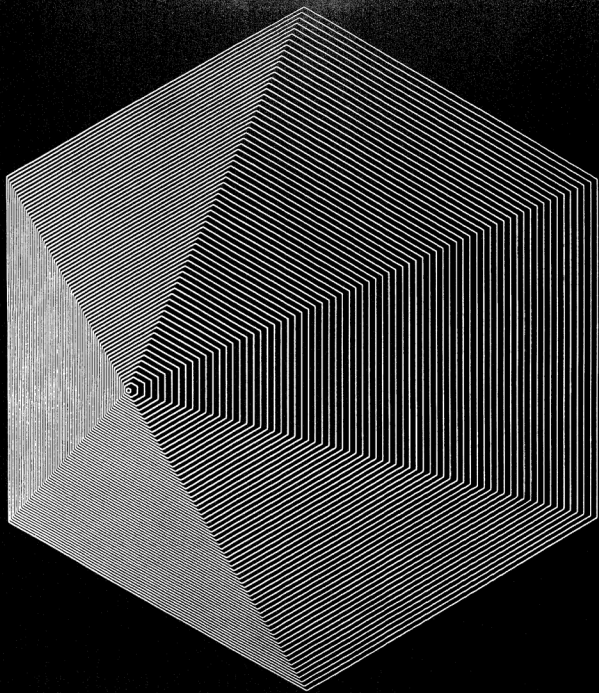
التقليل يظهر الخطوط في
الانحناء، يبدو المربع
مشوّها عندما تقطعه
بمجموعة من الخطوط
الدائرية (1 و2)
والخطوط المستقيمة (3)



الابصار التي هي علميّة انتقاء وتمييز، يهتم الناظر في خلالها اهتماما خاصا بالتغيرات التي تحدث من حوله، كاختفاء شيء وظهور شيء آخر. ولا ننسى أنّ حاسة البصر قد خلّقت لمنفعة الكائن الحي، ولخدمة مصالحه. فن أولى مصالحه أن يتبيّن الشيء المتحرّك. أمّا الشيء الثابت، فلا يهتم إلا في درجة ثانية، لأنّ الشيء الذي يظهر فجأة، أو يختفي، أو يغير شكله، أو حجمه، أو لونه، قد يكون ذا تأثير على ذلك الكائن الحي خطير أو غير خطير، وقد يكون عائدا على ذلك الكائن الحي بالمنفعة أو المضرة. وأمّا الثبات، فهو من صفات الأشياء غير المتحرّكة، كما هو من صفات العمليات التي تتكرر الحركة فيها على نفس النسق باستمرار. وفي هذه الحالة، تقلّ المعايير البارزة في مجال الرؤية، ويقلّ انتباه الناظر، ويضعف ردّ فعله على التأثيرات المترددة على المنوال نفسه بأطراد.

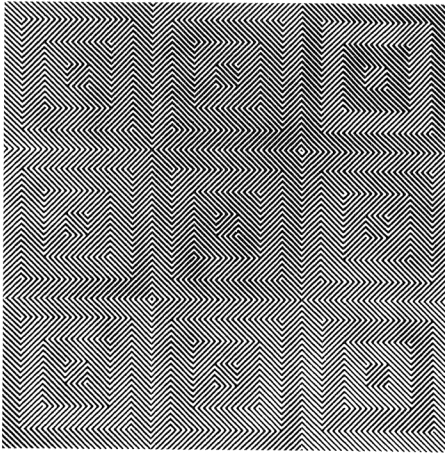
وتقلّ العينان في حركة مستمرّة لكي تجعل هدفها في الجزء الضيق من مجال الرؤية الذي يبلغ فيه الوضوح قيمة قصوى. ويقع هذا الجزء في بقعة من الشبكية محدودة جدا، هي بقعتها الأكثر حساسيّة وتأثرا بالإشارات الضوئية. فالعين مضطّرة، إذاً، إلى أن تنتقي جزءا من مجال الرؤية محدود المساحة، وإلى أن تعزله، وتجعله في الصدرة؛ ثمّ تفعل الشيء نفسه بجزء آخر، فأخر، وهكذا. وهذا يعني أن الأجسام والأشكال التي في مجال الرؤية تُنتقى بالعين وتُعزل جسما جسيما، وشكلا شكلا، وذلك على حسب اهتمام الناظر، أو حاجته، أو على حسب تميّز الشكل أو الجسم من باقي الأشكال والأجسام في مجال الرؤية. أمّا الناظر إلى شكل في صورة فوتوغرافيّة، فلا يقوم بعملية انتقاء الشكل، وإنّما يقوم بها المصوّر نيابة عنه. والمصوّر هو الذي تعرّف بمجال الرؤية الكامل الذي انتقى منه ذلك الشكل، فجعله بعدسة كاميراه في مجال الوضوح الأقصى، وأخذ منه صورة. والمصوّر هو صاحب الاهتمام بذلك الشكل وصاحب التصرف في اختياره دون غيره. وأمّا الناظر، فإنّما هو مضطّر إلى أن ينظر إلى لقطة خاطفة لجزء مقطوع من كلّ؛ فهو لا يعرف مجال الرؤية الذي أخذ منه ذلك الجزء، ولا يعرف طابعه العام، فالجزء المصوّر يصبح لديه المرجع الوحيد، وطابع اللقطة الخاطفة الذي هو في الأصل طابع جزئي يصير لدى ذلك الناظر طابعا عاما. أخيف إلى هذا أنّ طابع ذلك الشيء المصوّر، المقطوع من محيطه، قد أصبح





يجري ولا يتوقّف أبداً، تخليقٌ بالمصوّر، مهما كان حدقه، ومهما كانت سيطرته على جهازه، ألا يُغفل العامل الزمني الذي سيحمل الناظر، في وقت قريب أو بعيد، على نقل الصورة من مجال زمني «جامد» إلى مجال زمني «حي». فمن الخطأ، إذاً، أن نعتبر الصورة الفوتوغرافية مرآة للحقيقة، أو بصمة تركها جسم من الأجسام. كما أن هذه الصورة ليست نافذة تُنفذ إلى الماضي، نفتحها ونغلقها كما نشاء. فالشيء المصوّر ظاهرياً إنّما يفسّر على ضوء الحاضر، ومن الممكن أن يتغيّر تفسير الناس لصورة من الصور بمرور الوقت، ومن الممكن أيضاً أن تُظهر الصورة شيئاً غير موجود، لم يوجد، ولن يوجد أبداً. ونحن إذ ننظر إلى صورة فوتوغرافية لا ننظر في الحقيقة إلا إلى نسب صبغية وضوئية متفاوتة الشدة، فالصورة لا تحمل معنى، إنّما الناظر يجعل لها المعنى الذي يريد.

مثلاً، أن يظهر شيء من الأشياء لوّ بدون إضاءة، يكون لها، هي الأخرى، لونها الخاص. كذلك لا يكون وزن لأيّ جسم من الأجسام دون أن يكون في حقل الجاذبية. فهذه العلاقة بين الأشياء هي قوام الواقع، لا تزول عنه، ولا يمكن إزالتها إلا في عالم تصوّراتنا، كما نفعل في بعض المعادلات. ثم إنّ تصوّراتنا العامة للواقع قائمة على ركائز واهية، ما تنفك نصلحها ونقوّيها، غير مبالين أحياناً بقلب الحقائق التي لا تطابق تلك التصرّوات. وكان حريّاً بنا أن نعدّل تصوّراتنا بما يناسب الحقائق. فهذا الجهد في التفكير يجعل صاحبه غير قادر على تقبّل الأفكار الجديدة، لأنه يعتقد أنّ ما كان بالأمس صحيحاً، لا بدّ أن يظلّ على صحّته اليوم، وغداً، وبعد غد. لا بدّ، إذاً، من النظر إلى الأشياء نظرةً نزيهة، خالية من التحيز، مراعيةً للتغيّرات التي تطرأ على تلك الأشياء وللتفاعلات التي تدخل فيها مع غيرها. ثم إنّ الوقت



يضطرب البصر عندما يتنقل في هذا الرسم بين الأشكال المتجاورة لما يحدث من انطباع تتنافس بينها

رسم عصري يعطي انطباع التسليم بسبب الدرجات المتفاوتة في ميل الخطوط

بيتر هوفمايستر

ولا يلجأ كاتبنا في رواياته إلى الأسلوب الجارح أبداً، ولا إلى اللغة العنيفة، حتى عندما ينقد أوضاعاً اجتماعية شائنة، كما فعل في «السراب»، أو في «رقاق المدق» التي يصف فيها جهود وراحة بال تصرفات صاحب المهني الآفة. فهذا الأسلوب هو أبعد ما يكون عن أسلوب بعض الكتاب المعاصرين، أمثال يوسف إدريس (وُلد عام 1926)، أو يوسف الكايد (وُلد عام 1944)، الذين نقدوا الأوضاع الاجتماعية الفاسدة بلهجة قوية شديدة منذ أواخر الخمسينات والستينات. نمتجة هذا إجماع على أن «الثلاثية» هي ذروة ما أُنجز نجيب محفوظ في القصة الواقعية الناقدة

يشتمل نجيب محفوظ بالأدب منذ ما يزيد عن خمسة عقود، وهو إلى ذلك شخصية ذات تأثير اجتماعي واسع لما يُنشر له في الأهرام من مقال وتعليق منذ ثلاثين عاماً. وقد صدر مقال عام 1991 في مجلة «نثر ونقد» (1) يبيّغ لمناقب فاندريش (2)، وهو مترجم وناسر للأدب العربي المعاصر، عرض فيه لسيرة نجيب محفوظ، ورأى أنَّ إنتاج هذا الأديب صادر عن رغبة منه في الحرية الفكرية، والتسامح، وفي عالم يكون أكثر عدالة وإنصافاً.

فکر و فن 40 Filkun wa Fann



كما في «حكاية حارتنا»، أحد الأماكن التي يتعبد فيها الصوفية إلى ملجأ يلجأ إليه ناس ذوو جذور مقطوعة ليشبوا فيه إلى أنفسهم، ثم ليفكروا في «كيفية» إقامة مجتمع عادل. أحيل نجيب محفوظ إلى المعاش عام 1971، فأصبح لديه الوقت الكافي للكتابة، وازدادت قدرته الإنتاجية كثيرا. ولا بد أن نشير هنا إلى أن هذا الكاتب استمد أيضا مادة مواضيعه من خبرته الطويلة في الوظيفة الإدارية، كما استمدّها من معرفته الجيدة بأحياء القاهرة القديمة وبالبورجوازية المصرية الصغيرة، كما نرى في عدة قصص كتبها: من «القاهرة الجديدة»، 1945، إلى «يوم قُتل الزعيم»، 1985، و«قشمر»، 1988.

والملفت في الروايات التي كتبها نجيب محفوظ في السبعينات والثمانينات، وهي أكثر من عشرين رواية، هو أنه عاد فيها إلى مواضيع قد عالجها فيما مضى، تدور، في معظمها، حول الأوضاع الاجتماعية في مصر. فأتصل روايات هذا الأديب بالمشهد المصري مستمر. وهو، من هذه الزاوية، أديب ناقلٌ لأحداث مصر.

لم يكن نجيب محفوظ قطّ من الذين عللوا في السياسة بنشاط، مع أنه دافع دائما عن الحريات السياسية والاجتماعية. أتا اقتناعاته السياسية، فلا يصحّحها في رواياته إلا نادرا. صرح بها، مثلا، في «الكرنك» التي صدرت عام 1974، وفي «ثرثرة فوق النيل»، وفي «يوم قُتل الزعيم». فهذه الروايات تعالج عهد ناصر والسادات وتقدمها.

وصرح نجيب محفوظ غير مرّة أنه لا يستطيع أن يتصور أدبا عديم الأهمية السياسية. وفعلا، فإنّ جلّ مؤلفاته يحوي نقدا سياسيا. ويرى أنّ الوصف الواقعي للأوضاع القائمة هو في حدّ ذاته نقد لها، سواء في ذلك الوصف الأدبي الكاريكاتوري وغير الكاريكاتوري. وقد اتّفق نجيب محفوظ استخدام الاستعارة، والحجاز، والرموز، والأمثال في نقده للأوضاع السياسية والاجتماعية. فكان هذا النقد، رغم تقنّعه، أو ربّما بسبب تقنّعه، بليغا نافذا، لم تقدر عليه الرقابة في غالب الأحيان. نذكر في هذا السياق، على سبيل المثال، رواية «رادوبيس»، 1943، و«كفاح طيبة»، 1944،

للأوضاع الاجتماعية. في هذه الثلاثية المؤلفة من «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكّرية»، يروي لنا نجيب محفوظ قصة أسرة قاهرة من الطبقة المتوسطة في الفترة التي ما بين نهاية الحرب العالمية الأولى ونهاية الحرب العالمية الثانية. ونلاحظ هنا سمات من «هجرة البؤس» التي كتبها طه حسين في 1943، كما نلاحظ شبا برواية «بودنبروكس» لتوماس مان(3)، ورواية «قصة فورسايت» لجون غالسورثي(4).

واستخدم نجيب محفوظ نوعا من القصة جديدة في الستينات إذ اتخذت مواضيعها خلفية واضحة التشاؤم، تصدم القارئ ببؤس أبطال القصة الرئيسيين وشقوتهم، وشعورهم بالخيبة والفشل والإحباط. وبات مصير الفرد المحور الذي تدور عليه القصة. كذلك في «ميرامار»، 1967، و«اللعن والكلاب»، 1961. وينقل نجيب محفوظ الشعور بالخيبة أحيانا من المستوى الفردي إلى المستوى السياسي والاجتماعي. نلمس ذلك، مثلا، في «ثرثرة فوق النيل» التي ترمز أبطالها إلى المجتمع المصري بعد ثورة جمال عبد الناصر.

وأثارت رواية «أولاد حارتنا»، أشهر رواية لنجيب محفوظ في ألمانيا، ضخمة كبرى بسبب الموضوع الشائك الذي عالجه، إذ عمد كاتبنا إلى عرض تاريخ الديانات السماوية في إطار أحداث تدور في إحدى الحارات. وقد عارض علماء الأزهر الشريف هذه الرواية. وفي عام 1977، أتى لها نجيب محفوظ بتأويل جديد في رواية «حكاية حارتنا». وحصلها هنا تغبّر هام في نظرة أديبنا إلى العلم، فبعد أن كان يؤمن بعظم سلطانه، ويقدرته على دفع المجتمع نحو الأفضل، صار أكثر ميلا إلى الجانب الديني والاعتقالي، وأكثر اعتقادا بأنّ هذا الجانب يسام بقدر لا بأس به في سعادة الإنسان. وهنا تكتمل الحلقة، ونعود إلى «الثلاثية»، وإلى الشاب كال ذي الإيمان القوي الساذج الذي يعتقد أنّ السعادة في الدنيا يمكنها أن تقوم على الدين، إلى جانب قيامها على العدالة الاجتماعية.

وصدرت في عام 1977 رواية «ملحة الخرافيش» التي جاء موضوعها في الغراء، والتأسي، والأمل، والتي يتحوّل فيها،

(3) "Buddenbrooks", Thomas Mann
(4) "Forsyte Saga", John Galsworthy

أما المواضيع . فكان بعضُ منها ذا خلفية تاريخية ، مثل «النصر صلاح الدين» . 1963 . وهو فيلم مضاد للاستعمار الأوروبي . وكان بعضُ آخر مأخوذاً من روايات أدينا نفسها ، مثل «اللص والكلاب» . وكانت الأفلام كلها متصلة بالواقع المصري ؛ أبطلها أوقعتهم التوائب في العوز ، فراحوا يلتبسون مخرجاً من طريق الإجرام ، فأخفقوا . وتدور الأحداث غالباً في أزقة الأحياء القاهرية التي شهدت عهد الفاطميين ، وعهد المماليك ، والتي جعلها نجيب محفوظ الساحة المفضلة لروايته .

بيد أن أدينا لم يربح كثيراً لإخراج قصصه في أفلام لما يتبع ذلك من نقص في الصيغة والمحتوى ، ومن تشويه لغوي ، فاعتزل الفيلم اعتزالاً شبه كامل في بداية الستينات . وخصص طاقته لهويته ، الأدب ، فنجح النجاح الذي نعلم . ●

فكلتا الروايتين ، بل كل روايات نجيب محفوظ . تحمل رسائل مفهومة واضحة . أما موقف هذا الأديب من النظام المصري ، فتلخصه سامية محرز في أن نجيب محفوظ كان طيلة حياته الأدبية كلها ينتقل على الخط الرفيع الفاصل بين الالتزام السياسي الصادق والامتناع السياسي العجيب . ومهما يكن من شيء ، فنحن نرى أن هذا الخط كان مفيداً للأدب المصري ، وكذلك للأدب العربي الذي لا يخفى فيه أثر نجيب محفوظ .

هذا ، ولا يكاد يُعرف شيء في ألمانيا عن إنجازات نجيب محفوظ في المجال السينمائي المصري ، مع أن أدينا قد كتب الحوار أو كان صاحب الفكرة في نحو ستين من الأفلام التي أخرجت إلى تاريخ 1988 . والحقيقة أنه عمل في هذا المجال الذي ليس مجاله بسبب صداقته للمخرج صلاح أبي سيف .

القاهرة - مشهد يظهر فيه
مسجد السلطان حسن



مناسبة الذكرى المئوية لميلاد المثّال الكبير محمود مختار

تداخل الشرق والغرب في أعمال مختار

مجدي يوسف

أقلّ تحيزاً من أصحاب النظرية القائلة بأنّ اليونان القديمة هي مهد الحضارة الأوروبية الحديثة. إنّما نفضّل منهجاً مغايراً في محاولة فهم آليات اتصال الحضارات الغربية بحضارات الشرق، ولا سيما بالحضارة المصرية القديمة وحضارة ما بين النهرين. فإذا كانت الأبحاث الحديثة، على دقّتها البالغة - وكتاب مارتين برنال المذكور يُعدّ رائداً في هذا المجال - تثبت سبق حضارات الشرق القديمة على حضارة اليونان، وأنّ تلك الأخيرة قد نهلت منها واستفادت، فلا شك أنّها في استقبالتها لفلسفة الشرق القديم وفكره قد أضفت عليه جديداً من خلال تباين علاقاتها الاجتماعية وحاجاتها الثقافية. بل أنّ أفلاطون - مثلاً - في أخذه بموذج المؤسسات المجتمعية وتقسيم العمل في مصر القديمة مثلاً لجمهوريته الفاضلة، إنّما كان يريد بذلك أن يقدم نقداً ضمنيّاً لما كانت تعاني منه ديمقراطية أثينا من اضطرابات وقلاقل. ونجد أمثلة شبيهة بذلك في العصور الحديثة حينما أسهب رفاعة الطهطاوي في بداية القرن التاسع عشر في وصف الحريات المدنية التي يسمح بها القانون الفرنسي (خاصةً في كتابه: تلخيص الإبريز في وصف باريس)، فقد كان يريد بذلك أن يوجّه النقد بصورة غير مباشرة إلى احتكار محمد علي للسلطة في مصر.

نخلص من ذلك إلى أنّ اتصال حضارات الغرب بالشرق، وتفاعلها الخلاق معها يفضي بنا في النهاية إلى وحدة الثقافة البشرية، ووحدة الفكر والفنّ الإنساني. ولكنّها ليست تلك الوحدة التي تطمس تمايز الثقافات والمجتمعات بعضها عن بعض، حتّى ليتعدّد التفاعل الإبداعي بينها، وإنّما هي وحدة الاختلاف والمغايرة.

في نفس الوقت الذي بدأت تتشكّل فيه معالم الوحدة الأوروبية، ظهرت أبحاث جديدة تنفي تصوّر السائد بأنّ حضارة الغرب مجرد امتداد لتراث الرومان واليونان القديمة. فهذا كتاب مارتين برنال «أثينا السوداء» (1) يفتّد في دراسة علمية رصينة تلك المزاغم التي طالما سادت المؤسسات الثقافية والتعليمية في أوروبا منذ القرن الثامن عشر. وهو يزعّ السّار عن حقيقة هامة أغفلها المؤرخون في العصور الحديثة، وهي أنّ الإغريقين لم يتشربوا فكر مصر القديمة وفلسفتها على أرض مصر وحسب، وإنّما قبل ذلك - بالمثل - في تربة اليونان نفسها حينما كانت مستعمرة مصرية في الفترة السابقة للعصر الهليني، وأنّ أفلاطون قد تتلمذ على فلاسفة مصر وكهنتها، حتّى أنّ جمهوريته ليست إلّا عرضاً للمؤسسات المجتمع المصري القديم، وإنّما تميّزت بمسحة إغريقية مثالية. ويذهب برنال إلى أبعد من ذلك، فيحيل القارئ إلى كتاب نُشر عام 1954 تحت عنوان: «التراث المرسوق» (2)، وهو لأستاذ جامعي يُدعى جورج جيمس، يسوق الأدلّة فيه على أنّ اليونانيين القدماء ليسوا هم أصحاب الفلسفة الإغريقية، وإنّما أصحابها هم أهل شمالي أفريقيا الذين عُرفوا باسم «المصريين». ونحن هنا لا نعنيّن - على أيّة حال - أن نهمل أو نتحمّس بدورنا للقاتلين بسبق الثقافة المصرية القديمة وتفوّقها على الثقافة الإغريقية، أو أنّها تشكّل أصول تلك الثقافة وعقها التاريخي، إذ أنّنا لو فعلنا ذلك لما كنّا

(1) Black Athena, Martin Bernal
(2) Stolen Legacy, Georg G. M. James

تمثال «نبضة مصر»

ولا شك أن هناك إجماعاً على أن العمل الرئيسي الذي خلد ذكرى مختار هو تمثال «نبضة مصر» ، فلنتأمله سوياً في محاولة لسر أغواره . يمكننا أن نجزم هذا التمثال إلى مثلث مرتكز على قاعدته ، تجاوره وتتقاطع معه أسطوانة فارغة . أما هذا المثلث ، فيجسده بدن ليث يتنبأ للنهوض ، ناصباً ذراعيه الأماميتين في توتب ، ورأس إنسان مصري قديم يتطلع بعينيه إلى الأفق . هو إذاً أبو الهول شاباً في أشد حالاته عزماً وإصراراً . وأما الشكل الأسطواني الصاعد بجواره ، فتجسده بدورها فتاة ناهضة في اعتدال متسام ، وإن حنت خطوط ذراعها الأيمن على رأس أبي الهول المستنفر . ولاحظ هنا التقابل بين انسيابية ملامح الفتاة ورهافة خطوطها ، على الرغم من تلخيصها الواضح وصرامة خطوط أبي الهول ؛ والتقابل كذلك بين انتصاب الفتاة في وقفها وتأهب أبي الهول للنهوض في عزيمة لا تزعزع .

فإذا كان جلياً أن كل من الفتاة وأبي الهول يمثل مصر ، فإن في وقفة الفتاة إلى جوار أبي الهول المتحفر للوقوف ما يوحي باستمرارية مستقبلية وإعادة يرمز إليها التأهب للنهوض والنبضة الكاملة . فكان مختاراً يحول بذلك جمود الحجر إلى انسياب زمني حلم أبي الهول الطموح . وبينما يتطلع أبو الهول في تحد واضح ببصره نحو مطلع الشمس ، إذ بالفتاة تتجه بنظرها في نفس الاتجاه ، رافعة غطاء رأسها بذراعها الأيمن وكأنتها في حلم . والشمس ترمز - كما تعلم - عند قدماء المصريين إلى دورة الحياة وعودة الميلاذ .

ولعل هذا الثنائي : الفتاة بسموها الريف إلى جوار أبي الهول برسوخه الشاخص ، يقابل في رواية «فاوست» لجوته «مفيستو» و«فاوست» اللذين لا يعدوان أن يكونا وجهين لشخصية واحدة ، هي الشخصية الألمانية ، مع فارق هام :

التحق محمود مختار (1891-1964) بمدرسة الفنون الجميلة بمجرد افتتاحها في عام 1908 . وما لبثت موهبته في النحت أن ظهرت ، فأرسل في بعثة إلى فرنسا لمواصلة دراسة النحت عام 1911 . وهناك ظل في بعثته حتى عام 1920 ، ذلك العام الذي عرض فيه نموذجاً مصغراً للتمثال «نبضة مصر» في باريس ، قبل أن يعود إلى القاهرة ويسعى إلى تحقيق حلمه بتجسيد هذا النموذج في عمل فني علاّق ، يصبح رمزاً لمذّ الجسور بين حاضر وطنه - مصر - وماضيه العريق ، ورفضاً لهيمنة المستعمر الأجنبي .

عندما شكّل محمود مختار تمثاله الرائد «نبضة مصر» وهو في باريس كان صينوا لشويان حين وضع «مازوكاته» وألحانه المستمدة من الموسيقى الشعبية البولندية وهو في مهجره الباريسي تضامناً منه مع مقاومة الشعب البولندي للمستعمر الأجنبي خلال القرن الماضي .

لذلك ، فإذا كان شويان تمثاله الذي صار يحلّد ذكره الآن في عاصمة بلاده وارسو ، ويومسقاها الرفيعة يحتل مكاناً أثيراً في قلوب مواطنيه في المقام الأول ، وعيني الفنّ والحرية في كافة أنحاء المسكونة ، فإن مختار بتجسيده لتطلع شعب بلاده في مستقبل القرن الحالي إلى الاستقلال والحرية والتقدم ، قد جعل ذلك منه بحق مثال مصر القومي . فأعماله السامقة معروضة على الملأ في ميادين القاهرة والاسكندرية ، وفي المتحف المخصص لبغية أعماله والذي تقوم حالياً وزارة الثقافة المصرية بتجديده وتحديثه حتى يكون قبلة للحبي فن مختار في مصر والعالم العربي والعالم أجمع .

هو الانسجام والتكامل بين صرامة خطوط أبي الهول وانسيابية
ملاخ «فثاته» في «نبضة مصر» لمحمود مختار، والصراع
الدائب بين «مفيستو» و«فاوست» عند جوته. وهو الفارق
بين مصر في تطلعها إلى التحرر من هيمنة
المستعمر الأجنبي، وإلى التقدم الاجتماعي
في أوائل القرن، وألمانيا في مرحلة
تحولها إلى مجتمع يعدو بخطوات
سريعة إلى العلاقات
الرأسمالية في النصف
الثاني من القرن
الثامن
عشر.



ويتزامن مع إبداع مختار لفتحاته العملاق «نهضة مصر» نشيد مصر القومي الذي وضع كلماته مصطفى صادق الرافعي عام 1920، والذي يقول مطلعُه :

رسا أبو الهول ركبنا رضى
ريضة جبار على الأرض قبض
فالفرح الأكبر يوما لو نبض

وفي أثناء ثورة 1919 كانت الجماهير تنهت في الشوارع . وهي تردد النشيد الذي وضع موسيقاه سيد درويش :

قوم يا مصري مصر دائما بتناديك
خد بنصري نصري دين واجب عليك
صون أثارك يا اللي ضيّعت الآثار
دول فاتوك مجد خوفو لك شعار

كان التحام مختار بهوم وطنه في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخه هو الذي دفعه إلى ابتعاث اللغة النحتية عند أجداده في أوج مجدهم الأول . ولم يعقه عن ذلك أن كان بعيدا عن وطنه في باريس ، بل كان ذلك أدعى إلى تحذ إمكاناته الفنية في هذا الاتجاه . وهكذا ، فعبقرية مختار في تمثاله «نهضة مصر» لا تكن في ريادة لفن النحت في مصر الحديثة وحسب ، وإنما في تعبيرة القوي عن قضايا مجتمعه بلغة تشكيلية أرادت أن تكون امتدادا للغة النحت في مصر القديمة . هكذا كان بعده عن وطنه ، وتعرفه على أدوات النحت الحديث وتقنياته في باريس جسرا ممتدا بينه وبين إعادة اكتشاف لغة أجداده النحتية في ثوب جديد . وكان الفضل في ذلك لا يرجع إلى ذلك البعد المقرب وحده ، ولا إلى عبقرية مختار وموهبته الرفيعة وحدهما ، وإنما إلى التحام كلا العاملين بعبقرية الانتفاضة الاجتماعية في مصر مطلع القرن التي فرضت التوجه النحتي على هذا النحو الخاص في هذا العمل العملاق .

* وفي تمثاله «إيزيس» . يرمز مختار إلى وطنه مصر (إيزيس هي زوج أوزيريس في الميثولوجيا المصرية القديمة) . ونحن نجد في هذا المثال يجمع بين الرسوخ الذي يوحى به مثلث الساقين المتشابهتين في جلسة القرفصاء الفلاحية المصرية ، وبين السمو الذي تشير إليه خطوط الجذع الممتدة لتلتحق بخطوط الذراعين المرفوعين فوق الرأس وحوله في استرخاء . إلا أنه من اللافت للنظر أن مختارا ، على الرغم من حرصه على تزيين صدر إيزيس بعقد مصري قديم ، وجدله شعرها على النحو نفسه ، غير أنه جعل خطوط وجهه إيزيس تكاد أن تكون «إغريقية» التفاصيل في اقترابها من الطبيعة ، بعكس الخطوط المشطوفة التلخيصية لوجه «الفتاة» في تمثال «نهضة مصر» ، هذا في نفس الوقت الذي جعل فيه - مثلا - أصابع القدم مضمومة إلى الساق الملاصقة لها ، بدلا من أن تخرج عنها ، كما هو الحال في الطبيعة التي كانت تقلدها المدرسة الغربية في النحت ، ولا سيما المدرسة الفرنسية ، في أوائل القرن . فبتغيير الطبيعة على هذا النحو (ليكتمل مثلث الساقين المتشابهتين) تلخيص تحت يقارب تلخيص النحت المصري القديم . ومع ذلك ، فلا يشعر المشاهد هنا بأي تناقض بين تجريد المصريين القدماء وميل النحت الغربي الحديث في أوائل القرن إلى تقليد الطبيعة بتفاصيلها كما يجمع بينهما مختار في عمله «إيزيس» . فكأنه يريد هنا أن يقول بلغة النحت أن مصر الحديثة ، وإن تأثرت بالغرب ، إلا أنها جالسة فوق قاعدة رصينة تربطها بخصوصيتها الثقافية والحضارية الممتدة - على تحولاتها - عبر آلاف الأعوام .

هل يمكن حقًا أن ننقل لغة النحت إلى لغة الكلام ؟ مجرد سؤال . . !

* وفي نثال «كافة الأسرار» لمحمود مختار ، المعروض إلى جوار مدخل متحفه في القاهرة ، نلمس تأثيرا واضحاً بالنتيج التلخيصي الذي يتميز به النحت المصري القديم . ويكاد أن يكون توظيف الكتلة هنا معاكسا لتوظيفها في نثال «إيزيس» لمختار . ولعلّ الثوب الذي يغطي المرأة الجالسة القرفصاء هنا بانحناء محدوب إلى الأمام هو الذي يبرز تلخيص خطوط الساقين المثنيتين في انفرج لتدخل بينهما كتلة الصدر بمقدمة الذراعين المرتكزين على الثوب والفخذين ، بيضا يرتكز الرأس على اليدين المتشابهتين مكونا بذلك ما يمكن رده إلى مفهوم «المقطع الذهبي» في الفن التشكيلي . ولكن أي «مقطع ذهبي» هذا؟ انظر إلى كتلة الرأس شبه المستديرة في علاقتها بالمساحة المستطيلة حتى خطّ الثوب الجامع بين الكوعين . أما انحناء الذراعين في هذا «المقطع» فهي ترديد عكسي لانتشاء الساقين ، مما يعمق الإحساس بانطواء صدر المرأة على عجزها . وعلى الرغم من تداخل التكوينات المصمتة في هذا النثال إلا أنها تتفرج في نهايتها بيزوغ مقدّمي الحذاء من تحت طرف الرداء .. وهنا تكن براعة التكوين .



* تمثال «فلاحة ترفع المياه» لمحمود مختار : نلمس هنا إحياء تشكيل الكتلة في مزج بليغ بين النحت المصري القديم ، بتلخيصية خطوطه ، والنحت الروماني في تجسيده لتوتر العلاقات في الكتلة . ويلاحظ هنا أن هنالك إيقاعا ترديدا لعدّة مثلثات هرمية في علاقة شدّ وجاذبية (أرضية) يمثّلها مثلث الرأس والساعدين المنحنين لجذب «البلاص» ذي التكوين الهرمي العكسي ، ومثلثي الساقين

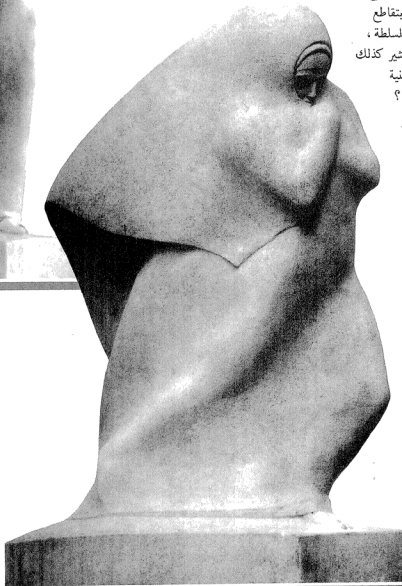
المحدودتين من الجانبين ، بينما لا يظهر من تحت الملاءة التي تغطي المرأة القروية سوى تقاطيع وجهها السافر وأصابع قدميها في تقابل يكسر «هيمنة» الرداء شبه المصمتة !



* تمثال «الحماسين» لمختار : ألا تذكرنا البساطة التلخيصية المعجزة في هذا العمل الفريد بأعمال إرنست بارلاخ (3) .
مثالاً لسانيا الكبير الذي - وإن عاصر مختارا - إلا أنه لا يوجد أي دليل على تأثر أحدهما بالآخر . وإن كان الأرجح أن كليهما تأثر بنوع واحد هو النحت المصري القديم .
أنظر في «الحماسين» إلى تقاطع الذراعين على الصدر في محاولة جذب الرداء و «السيطرة»

عليه من عنفوان الرخ .
ألا يذكر ذلك بتقاطع
الذراعين رمزا للسلطة ،
وقد أصبحت تشير كذلك
إلى السلطة الدينية
في مصر القديمة ؟

(3) Ernst Barlach

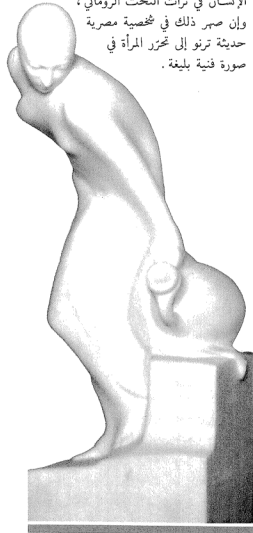


بعد ذلك يتعين علينا أن نسأل أنفسنا: كيف جمع مختار بين تأثره بمدارس النحت الغربية وأدواته ولغة الفن المصري القديم؟

يتضح من أهم أعمال مختار، وفي مقدمتها تمثاله العملاق «نخضة مصر»، أن ثورة المجتمع المصري في مستقبل القرن على المحتل الأجنبي والحاجة الملحة آنذاك إلى تأكيد الهوية الثقافية الوطنية في مواجهة الهيمنة الخارجية قد كان لها أبلغ الأثر في تشكيل أعماله النحتية التي استوحى فيها آثار أجداده القدماء. ولو أنه لم يفعل ذلك، واقتصار على المضي في درب مدرسة النحت الغربية التي تعلم فيها تقنيات هذا الفن لفسار في أفضل الأحوال واحدا من آحاد متوسطي الفنانين في أوروبا، ولما كانت له بعض مكانته التي صارت له عن جدارة في بلده مصر. ومع ذلك، فلم يكن مختار منفلقا على تراث أجداده القدماء في تشكيله النحتي، بل أعاد صياغته انطلاقا من آخر ما وصلت إليه تجارب الإنسانية في فن النحت حتى عصره. وهكذا أمكنه أن يقدم إضافة متمعة على الصعيدين المحلي والعالمي في آن واحد.

* تمثال «على ضفاف النيل» لمحمود مختار: وهو يجمع في تكوينه بين نهج الخطوط التلخيصية التي تهي بما تحتها وانحناء الجذع في غنائية عذبة.

* تمثال «نحو الحبيب» لمختار: واضح فيه من بساطة واستقامة خطوطه على مدى الجذع الفاره، والذراع الأيمن في انحنائه المرتخية إلى ما وراء الرأس، أن مختارا قد استوعب جيدا درس الكتلة والخط والتكوين النحتي عند أجداده القدماء، وعرف كيف يوظفه مضيفا إليه من خلال صدارة الإنسان في تراث النحت الروماني، وإن صهر ذلك في شخصية مصرية حديثة ترنو إلى تحرر المرأة في صورة فنية بلغة.



صانع الأغاني فولف بيرمان

مرسيل رايش-رانيكي

سيما نقّاد الأدب. فهل النقّاد، إذًا، في شأنه قيمان، قسم يمدح وقسم يذم؟ ليست الحال كذلك، وإنّما الحال أنّ معظم النقّاد يكتبون فيه، إذا كتبوا، كلامًا طيبًا في غالب الأحيان، ويكتبون فيه بتقدير وإعجاب في بعض الأحيان. فالنقّاد لا ينكرونه إلّا نادرا، إنّما يتجاهلونه كثيرا، خاصة كبار النقّاد منهم ومشاهيرهم. ولمّ يا ترى؟ الجواب عن هذا السؤال متّصل بدور بيرمان وطبعه الخاص.

لم يخلُ تاريخ الأدب الألماني من كتّاب تمرّضوا للنفي والإبعاد، وللتعذيب في السجون ومعسكرات الاعتقال. لكنّ هذا التاريخ لم يشهد ألمانيا مثل فولف بيرمان الذي سمعه الناس وقرءوه له، مع أنّه مُنع من الغناء والنشر، والذي ظلّ طيلة أحد عشر عاما رمزا إلى مقاومة الإرهاب، ومثالا حتّى لعدم الامتثال واستقلال الرأي. كان بيرمان شاعرا مشهورا قبل عام 1965، وهو العام الذي صدر فيه أوّل كتاب له في الشعر ببرلين الغربية. وكان بيرمان وقتذاك من مواطني الجمهورية الألمانية الديمقراطية التي صار ناسها يتناقلون في السّر نسخا من أشعاره لا لحصى، وتسجيلات منها على الأشرطة. هكذا تحوّل بيرمان، كما يقول، إلى «عدو الدولة الرسمي المحكّم فيه». ومن هنا بدأت «أسطورة بيرمان». كان في ذلك الوقت يخاف السجن، لا شكّ في هذا، لكنّ الخوف لم ينعه من تأليف الشعر والغناء. جازف بيرمان في سبيلهما بحريته، إن لم يكن بمصره كاملا. لكنّ شعره، من جهة أخرى، مكّنه من أن يعيش في كرامة، ومن أن يغني، في نهاية المطاف. يقول: «لولا أنّ إلهات الفنّ قبّلني، لقتلني الطغاة ضربا» (أي لولا موهبتي الشعرية والفنيّة). وكان بعيد النظر عندما قال في بداية أمره لرفاقه وأعدائه:

كانت الصلاة مكتنّظة بالمشاهدين عندما ظهر الفنّان الذي كان الجميع كلّهُ في انتظاره. ظهر على المنصة طلّو الحيا، واثقا من نفسه. واستقبلته عاصفة من التصفيق والهتاف، فتحدّث إلى الجمهور قليلا في ارتباك، ما لبث أن استحال إلى جراءة وجسارة. ثم خبط في تردّد على القيثارة، وأخيرا، أخذ في الغناء بصوت مبحوح بعض الشيء، لا يستطيع أحد أن ينغمته بالجمال. وأنبى أغنيته الأولى؛ ولم يكن يفعل حتّى هالِك له الجمهور وابتهج به كلّ التهليل والابتهاج. فوّز باهر بحفّته فولف بيرمان (1) من جديد بفضل قدرته على كسب كلّ الجمهور وجمعه حوله. كلّ الجمهور؟ أيمن هذا؟ لا، طبعًا. ونحن لا نرى ما نراه في هذه الصلاة إلّا لأنّ الذين يحضرون حفلات بيرمان لا يحضرونها للاستماع وحده، وإنّما للتصفيق أيضا والتهتاف. ثم أنصاه، وأتباعه، وجماعته، وأوقياؤه. أمّا فنّ بيرمان، فليس بالفنّ الذي يجمع وينشر الوثام، وإنّما هو فنّ يدفع الجمهور إلى الاختلاف والانقسام.

وماذا يقول النقّاد في بيرمان؟ الحقيقة أنّ مجرد الكتابة في شأنه تقلقهم؛ لم يرد المحرّر المختصّ بالنقد الأدبي أن يكتب عن الحفلة المذكورة، وطلب إلى زميله المختصّ بالنقد الموسيقي أن يفعل ذلك. لكنّ هذا رفض، وأحال الموضوع إلى الذي يتابع برامج التسلية وحفلات الكاباريه. كلّ يغني الغلص من نقد بيرمان. لماذا؟ ألصعوبة هذا النقد، أم لشعور بالإكبار نحو بيرمان، أم لقلّة الاكتراب به، أم ريثا لاحتقاره؟ لا ندري، لكنّ الذي ندره هو أنّ بيرمان يدفع النقّاد، كما يدفع الجمهور، إلى الاختلاف والانقسام، ولا

(1) Wolf Biermann



لن تُطفئوا الحريق أبدا
بل أنتم تصنعون ما تريدون منه :
تصنعون شعبيتي

بأنهم في شقاء دائم بالمجتمع، وبأن سعادتنا هي الدافع الوحيد الذي يدفعهم إلى التأليف.

وكثير من إنتاج بيرمان لم يأت من طريق المقاومة ومن طريق الكفاح السياسي، وإنما أتى من طريق طبع هذا الفنان المازج، ومن حبيته، ومن ميله إلى الفكاهة، والعبث، والألاعيب. بيرمان يحب عمله ويجد فيه مرحا ومتعة، ومتعة معدية، تنتقل إلى غيره. إنه لا يحاول مخادعتنا، ولا يحاول أن يمثل لنا الأدوار. فإن حدث أن مثل، فدورا واحدا، دور فولف بيرمان نفسه.

تكلم بيرمان عن نفسه منذ بداية أمره. فعل ذلك سابقا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ويفعله الآن في جمهورية ألمانيا الاتحادية، فهو لا يفكر في أن يحتجب استخدام ضمير المتكلم. وهو في كلامه يظهر عيوبه وأماكن الضعف منه لمعارضيه وأعدائه، ولأصدقائه وأنصاره. لكنه عندما يغني عن نفسه، فإنه يغني في الوقت ذاته عتبا جميعا. وهو حقيق بأن يمثل بقول الشاعر كونراد فاردينر ماير:

لست كتابا متقن الوضع / بل أنا بشر بما فيه من تناقض
نعم، شعر بيرمان يكشف لنا عن بشر بكل تناقضاته، وعيوبه، ومساوئه، وأخطائه.

ويتساءل بيرمان: من ذا الذي يستطيع أن يتجوز من حماقات زمانه كلها؟ ويقول: «وأنا نفسي ما كنت أطبع في بادئ الأمر إلا بالماء (3)، وبالماء الذي كان يجري من مواسير الجمهورية الألمانية الديمقراطية». ويقول أيضا: «أخطأت كما فعل غيري من الناس، وصححت نفسي أحيانا كما لم يصحح نفسه غيري من الناس». «فعلنا، فقد أخطأ بيرمان، لكنه لم يكذب، ولم يخدع أحدا. ارتفع صوته في الستينات من «العتمة الألمانية» منشدا: «أعيش في الشطر الأفضل / وأحس بأن مضاعف». «لم يكن يعلم أنه يعيش في مجتمع غير عادل وفي دولة فاسدة؟ بلا، كان يعلم ذلك. لكنه كان صادقا، رغم كل شيء، لأنه اعتقد أنه يصير ساحل الأرض الموعودة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية. في تلك السنين، دعا بيرمان للشوعية، كما فعل على لسان الجدة مويه: «يا رب اجعل الشيوعية تنصر». لكن موقفه تغير زمتا طويلا قبل انهيار الجمهورية الألمانية الديمقراطية والاتحاد السوفياتي، وقت كان من المثقفين في ألمانيا الغربية

هذا، ولا يغني علي ولا عليه أن شعراء أبعد منه شرء، وملحنين أعق منه أصالة، ومغنيين أجمل منه صوتا، وعازفين على القيثارة أجود منه صنعة قد وجدوا من قبله في ألمانيا وغير ألمانيا، ويوجدون الآن في ألمانيا وغير ألمانيا. هذا صحيح، لكن شخص بيرمان يأتي أن يُدرج في صنف معين، وأن يُحصر في فرع من الفنون بعينه. إن القوالب لا تناسبه، كما أن الأطر تضيق عنه. بيرمان صانع أغاني رائد، وموسيقى مكافح، وخطيب محثك محرك للجمهور، وشاعر سياسي، وواعظ، وكاتب منشائر. وهو إلى ذلك مرشح، وفكاهي، وفنان كاباريه، ومذيع. فهل له إصبع في كل شيء؟ أم هل هو شاعر، شاعر مغني، لا أكثر ولا أقل؟ نعم، إنه بين الأدباء فنان، وبين الفنانين أديب.

في منتصف الستينات، عندما كان اليسار الألماني يجمع قواه لشئ المجهوم الواسع الذي طال انتظاره كثيرا، تته هاينريش بول (2) أصدقائه ومعارضيه إلى أنه عزم على اعتزال الكفاح السياسي لأنه لا يريد أن يقال فيه «هذا واعظ بورجوازي»، أو «جمعاج محترف». وكان لا بد لبيرمان أن يكون أحيانا، عن رغبة أو عن غير رغبة، واعظا ومرتبيا، مثل هاينريش بول. لكن بيرمان لم يصير «واعظا بورجوازيا» أبدا. قال أحيانا في أشعاره وأغانيه أشياء لم يجز أحد على التصريح بها جهارا، مع أنها كانت معروفة لدى كثير من الناس، لكنهم كانوا، في أفضل الظروف، يتهايمون بها في الخفاء. قالها بيرمان جهارا، فاجتني من الغرب مدحا، ومن الشرق اضطهادا في تلك السنين من حياته المعلومة. فإذا رَفَع عن نفسه بشيء من الاستراحة، اجتني من أصدقائه لوما وعتابا. فكان مثله كمثل المهرج الذي قال لسيد الملك لير: «بناتك عزم على الأمر بجُلدي إذا كذبت، ثم صرت أجبلد كلما فتحت فمي».

وقد حدث أن رفع بيرمان صوته أحيانا، بفعل الاحتياط والياس، وأن قال رأيه وصرح بمعتقداته بقوة. لكنه لم يتحول أبدا إلى «جمعاج محترف»، على حد تعبير هاينريش بول. فما الذي وقاه من ذلك؟ وقاه منه شيء لا يقدر عادة التقدير الذي يستحقه: ذلك أن بيرمان لم يكن من أولئك الأدباء الألمان في الغرب والشرق الذين ما فتئوا يجتهدون طيلة العقود الأخيرة، متذمرين متبرمين، في أن يقتنعونا

(3) تعبير خاص بالألمان يعني «ما كنت قادرا على صنع المستحيل»

(2) Heinrich Böll

التي في شرق نهر إلبه منطقة تجارب سياسية واجتماعية دائمة. فإن بيرمان الذي تعلم من تجاربه لم يفكر أبداً في تقديم النصائح لقرائه ولا للأمة الألمانية، ولم يفكر قط في عرض الحلول عليهم. وقد سبق أن اعترف علانية في عام 1983 بأنه لم يُدع قادراً إلا على تقديم فتات يُتخذ للعبث بالأفواه الجامعة، وخزفي لا تستر العورة، وحجارة لا تصلح إلا لأن يُقذف بها من بيوت الزجاج».

وبيرمان هو الآن أكثر ما يكون كاتباً وحفناً، كاتباً مظلمة وحفناً حزينا. لكن قوته الشعرية لم تنقل؛ ونحن عندما نقرأ له أبياتاً جديدة، نشعر، حتى في أضعفها، بأمله الذي لا ينفد، وبغليانه وفورانه، وباعتقاده، لا في الثورة، وإنما في الإنسان الذي هو مخلوق الله، كما يقول بيرمان.

وما زال شعره، كما في الماضي، يزدان بأجمل الحلال وأبهابها كلها عرض فيه الشاعر للفتن، الحنين إلى الحب. يقول:

اعلمي أيها المحبوبة أنك متسببة
في أن قصيدي
لا يعرف سواك. أنت والحب
متسببان في ذلك.
لا أقول إلا ما قيل
لا أقدر على أكثر من هذا.
أقدم ما هو موجود. والماء
أجعله مبلولا

في هذا الشعر، يلتقيان معا: شكسبير نابغة الأدب العالمي الذي لا يُضاهى، ومعارضنا صانع الأغاني الذي نقل إلى الألمانية مقطوعة السونيتية هذه.

وصحيح أن بيرمان، في كثير من الأحيان، «لا يقول إلا ما قيل»، ولا يتحرج في أن ينهب خزان الشعر، ويأخذ منها ما يحتاج إليه وما يروق له. فإذا أعجبته نغمة من نغمات العصور القديمة، قد تراءى عليها غبار الزمان، أخذها، وأراح عنها غبارها، ولتمعا، وأعاد إليها رونق أبياتها الأول. وبيرمان، عندما يأخذ من الأغاني الشعبية القديمة، أو يقلدها، فهو إنما يصنع أغاني شعبية جديدة. إنه يجعل المأثور حديثاً، ويصنع من أشعار أسس وقيل أسس أشعاراً تحمل طابع شعره هو، بيرمان، وأخصر مميزات. وهذا ما أنكره عليه بعض الناس بغير حق، وأعجب به بعض بحق.

من لم يكلّ دفاعاً عن الجمهورية الألمانية الديمقراطية وإنشاء عليها. ووقت كان من الأدبيات والأدباء في ألمانيا الشرقية من راح يمثل الجمهورية الألمانية الديمقراطية في كل مكان، ومن ظلّ موالياً للحزب الاشتراكي الموحد إلى آخر لحظة من حياته. في ذلك الوقت، أو بالتحديد في 1983، لم يتردد بيرمان في أن يعلن بأن الشيوعية لم تعد تعني شيئاً سوى «اضطهاد واستغلال مضاعفين»، وسوى «النفاق والقتل بالجملة».

نعم، لقد كنّ في نفسه، هو الآخر، آمالاً هوجاء، وصاغ أحياناً معاني صحيفة في شعره وفي نثره. فعندما أجبر في 1976 على البقاء في الغرب، اهتزّت به الأرض، وفقدَ توازنه. قال:

وإنّي تحوّلْتُ
أه، لقد تحوّلْتُ

من المطر إلى البول (4)

كلمة جارحة، لا شك. لكنّ بيرمان تراجع فيها وصحّح رأيه في عام 1978، أي بعد عامين فقط. وقد حاسب نفسه بعسر لم يحاسبه به أحد. أُنشد: «كلام لا يقال قلته وغنّيته / في مقدّمة المسرح، وقد جهرت عيني في الضوء».

هكذا هم الشعراء، يخطئون كثيراً. لكننا نعدز فولف بيرمان في أشياء رثماً لا نعدز غيره فيها. ربّما لأنّ بيرمان يكره كل ما يتصل بالكلفة والرميمات كرها شديداً. ولأنّه، عندما يهزأ بغيره، لا ينسى أن يهزأ بنفسه. ولأنّ من فضائله فضيلة نادرة جداً في ألمانيا، هي بغيرته من نفسه. ولأنّ شخصه وعلمه متحدان ومنسجمان تمام الاتحاد والانسجام. وأخيراً، لأننا لا نكاد نعرف أحداً تعلم مثله من عيوبه وأخطائه وخفاياه. وهو يعلم أنّ «الإنسان لا يكون صادقاً مع نفسه إلا إذا تغيّر».

لم يُدع بيرمان يعتقد أنّ للشعر تأثيراً سياسياً. يقول: «الأغاني لا تصنع تاريخاً / التاريخ يصنع لنفسه أغاني». وإن كان بعض الأدباء، من برلين الشرقية بالذات، نصّح، حتى في عام 1990، بتركاز التجربة الشيوعية، وأحبّ أن تظلّ المنطقة

(4) تمحور للثقل الألماني القاتل: «تمحور من المطر إلى تحت المزارب»، أي من سوء إلى أسوأ

وماذا عن مقالات بيرمان التي تُنشر في الجرائد وفي الكتب؟ الحقيقة أنَّ أعمال بيرمان كلها منسجمة . وأنَّ موسيقاه وأدبه وشعره ونثره يشكل جميعها وحدة . فكثير من أبيات شعره يحمل لمحة النثر القويّة كما نلمسها في نثر أدب آخر ، برتولد بريشت (5) الذي ، وإن لم ينتكر هذه اللهجة النثرية ، ألقبها إلى أبعد حدود الإقناع . وأما نثر بيرمان ، فأساسه النغمة والإيقاع . وقد قال مرّة إنّه «يصفّر نغمت مقالاته ، ويؤقّها ، ويطلّنها» .

وماذا عن آراء بيرمان التي ينشرها في حق وغيظ عن طريق أعماله الحاملة لكثير من جوانب سيرته ؟ كنْتُ مرّة مع هاينريش بول تنكّر في إحدى مخطوطاته ، فشكرت له نزاهته ، فأجاب في خمر : «النزاهة عندنا هجاء» . وهذا ينطبق على بيرمان أيضا . وأنا لا أريد هنا أن أني على نزاهة مقالاته الرائعة ، كما لا أريد أن أذكر لكم أنَّ لديه الشجاعة الكافية ليقول دائما ما يعني . فهذا ، لحسن الحظّ ، لا يتطلّب في بلادنا أدنى شجاعة ، فالحرية عظيمة في جمهورية ألمانيا الاتحادية ، وأعظمّ منها الجبن . ولكن ، لا بأس في أن ننوّج بجرأة بيرمان ، ففي هذا البلد ، حيث يتوّج العمق في كلّ بركة عكّة ، يملك بيرمان جسارة مذهشة على الكتابة بوضوح ، هدفه الأوّل أن يفهمه الناس . إنّه متعلّق بالوضوح إلى أبعد حدّ ، ومع أنّه شاعر ألماني ، ومغنّ ألماني ، فهو من أنصار المذهب العقلي .

ويتساءل بيرمان : أيّما أفضل : ديدالوس أم ابنه إيكاروس ؟ ثمّ يفضّل الأوّل على الثاني . يفضّل ، على عكس الأسطورة ، ديدالوس الذي اخترع الأجنحة الاصطناعية وأعدّها ، والذي نجح في أن يهرب وينجو بنفسه . لكنّ الشجرة - لأسف بيرمان - لم تُكتب للأب ، على الرغم من مزاياه وحسن تقديره للأمور ، وإنّما لابنه الطائش الذي اندفع بلا روية يعلو في طيرانه إلى أن ذاب شمع أجنحته ، فوق . ويعلّق

بيرمان على الأسطورة باقتضاب : «إنّجائنا بالحقّ . لا بالنجاح . فالنجاح يبعث فينا الملل . والإخفاق يثير فينا الاهتمام» . ويرى أنّ الحياة لم تستمرّ على الأرض إلّا لأنّ البشرية سلكت مسلك ديدالوس . أنا «انقضاء إيكاروس» ، فلن ينفع اليوم أحدا . كلامٌ منطقي ، لا محالة . لكن . إلى من ينتسب بيرمان ؟ أنتسب هذا الشاعر والمغنيّ إلى الأب ذي التقدير السليم ، أم إلى الابن ذي الطيش القتال ؟ أنتسب إلى ديدالوس ، المهندس الماهر ، أم إلى إيكاروس ، الفق الفاشل الغارق في الأحلام ؟ الحقيقة أنّ بيرمان أيد ذلك وتغنّى بهذا . ولبيرمان «قصيدة إيكاروس الروسي» التي تُعتبر الحصيصة الشعرية لجيل كامل . وعندما زار الشاعر الأمريكي آلن غنيسبيرغ (6) برلين في عام 1976 ، أخذه بيرمان إلى المكان الذي يقطع فيه شارع «فريدريش شتراسه» نهج «شيري» ، وهو جسر «فايدندامر» الذي على سوره تمثال نسر بروسي من حديد الزهر . قال بيرمان : «قلت : انظر يا آلن ، إذا وقفتُ في وضع معيّن ، ظهرتُ كأني أحمل جناحي هذا الطير الملعون على كتفيّ . فأكون ، إذا ، إيكاروس الروسي» . بل هو إيكاروس الألماني ، فولف بيرمان ، الشاعر الناجح الذي يقول :

ذراعاه تؤلمانه كلّ الألم
لا يطير
ولا يسقط
ولا يُحدث خميّجا
ولا تُمن قواه
على سور نهر ميّري

(من جريدة فرانكفورتر ألغاينه تسايتونغ (FAZ)

(6) Allen Ginsberg

(5) Bertold Brecht

مخطوطة من روائع فنّ الكتاب الإيراني

ريّناته فرنكه

بايسنقر، يسكن وقتئذ ذلك القصر. فثأ لا شك فيه أنّ هذه المخطوطة تأتي من ضمن التحف الفنيّة المعمولة في عهد التيموريّين.

وإن كان تيمورلنك قد نشر الرعب والفرع في العالم، فإنّ أحفاده دعوا العلم والفنّ، ولا سيّما أبناء شاهرخ ميرزا (1377-1447). فأكبرهم، وهو ألغ بك، كان فلكيّاً معروفاً وأخواه الأصغران، إبراهيم سلطان وبايسنقر، كانا خطاطين ذوي شأن، اشتهرا ببراعة نادرة، وفاقا الخطاطين في زمانهم، كما يُقال. وقد أنس بايسنقر مكتبة في هراة، عمل فيها من الكتاب وحدهم أربعون، وعمل فيها فنانون متخصصون في مجالات شتّى، كالرسم، والقوية بالذهب، والتجليد. بيد أنّ المخطوطة المذكورة لم تأت من مكتبة بايسنقر بهراة، وإنّما طُلبت من شيراز لتلبية لرغبة هذا الأمير. ومعروف أنّ الأخوين إبراهيم وبايسنقر أمّهما كانا شغوفين بالكتب؛ وقد كانا يتراسلان الرسائل الأدبية. فليس بعيداً أن يكون بايسنقر استوهم من أخيه المخطوطة المذكورة لعلهما بقيمة مثل هذا العمل الرائع.

تقع المخطوطة في 950 صفحة، محفوظة في متحف برلين كاملة. ويأتي في بدايتها كلمة الإهداء الرائعة، يليها أربعة أزواج من الصفحات المزخرفات، في الزوجين الأولين العنوان والفهرست، وفي الزوجين التاليين بداية النصّ.

وابُدئت المخطوطة بمنتخبات من شاهنامه الفردوسي (943-1020)، تلاها كتاب «منطق الطير»، وهو تأليف صوفيّ لفريد الدين عطار (1119-1220). ثم تصدّر المخطوطة «پنج كنج»، أي الكنوز الخمسة، وهي خمس منظومات قصصيّة لنظامي كنجوي (1141-1209). واحتُشيت المخطوطة بخمسين، إحداها خواجوا كرماني (1280-1352)، والأخرى للأمير خسرو دهلوي (1253-1325)، وهما من الشعراء الذين تباروا في تقليد نظامي كنجوي. وكتبت النصوص الرئيسيّة في أربعة أعده في صدور الصفحات،

تُعَدُّ «مخطوطة بايسنقر» الإيرانيّة ذات الرسوم المنمنمة الرائعة في نفائس المخطوطات. لقد أُجيزت هذه المخطوطة في الشطر الأوّل من القرن الخامس عشر؛ وهي الآن من أهر التحف المحفوظة في المتحف الإسلامي ببرلين.

وقد كان من نتائج الحرب العالميّة الثانية أن قسم هذا المتحف قسمين، فجُعل كلّ منهما في مبنى مستقلّ، وظلّ التقسيم قائماً عدّة عقود. فلمّا أعيدت وحدته، أقام المتحف الإسلامي عرضاً خاصّاً بمناسبة حلول العام الجديد 1992، أعلم فيه بأنّ الرسوم المنمنمة النفيسة التي قُسمت بين الشرق والغرب قد جُمعت الآن من جديد في مخطوطة واحدة.

هذا، وقد أعدّدت هذه المخطوطة بشيراز في حولي 1420 للأمير التيموري بايسنقر (1397-1433)، وهي مزخرفة الصفحات وحتوية على تسعة وعشرين رسماً منمما، أي صورة صغيرة. وشرح العرض الظروف التي مكّنت المتحف من اقتناء هذه المخطوطة. فكما يتبيّن من حضري محرّر ومن إيصال، دُفع في يوم 24 أبريل 1925 مبلغ خمسة آلاف مارك ألماني لسيدة توستلّت لأمير أفغانستان في بيع المخطوطة.

وقد عُرضت مخطوطة بايسنقر في عدّة معارض دوليّة، منها، مثلاً، المعرض الكبير للفنّ الإيراني الذي انعقد في لندن عام 1931.

وتحتوي المخطوطة التي هي مختارات من الشعر الفارسي على تسجيلات موثوق من محتّتها، تخبرنا بالذي كُلف بإعداد هذه المخطوطة، وبتاريخ إعدادها، وبمكانه، وكذلك بالخطاط الذي خطّها. وجاء في كلمة الإهداء التي كتبت بخطّ أبيض على أرضيّة ذهبية أمام غصن أخضر متسلّق أنّ هذه المخطوطة أُجيزت بتكليف من مكتبة الأمير بايسنقر الذي كان مقبلاً بمدينة هراة في ذلك الوقت. ويذكر الخطاط اسمه في ثلاثة أماكن من النصّ، وهو محمود الحسيني، كما يخبرنا بأنّ الفراغ من إعداد مجلّد المخطوطة قد كان بقصر شيراز في عام 823 للهجرة (1420 م). وكان الأمير إبراهيم سلطان، أخو

استادی در بیان حسن انوار و نور
 شامی من سواد نه مجر از تو
 شامی من سواد نه مجر از تو
 شامی من سواد نه مجر از تو
 شامی من سواد نه مجر از تو

چرخ که برین شمشیر است
 درین کتب و کتب است
 درین کتب و کتب است
 درین کتب و کتب است

چرخ که برین شمشیر است
 درین کتب و کتب است
 درین کتب و کتب است
 درین کتب و کتب است

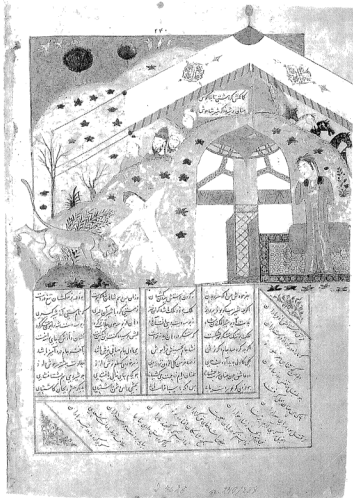
چرخ که برین شمشیر است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است
چرخ که برین شمشیر است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است
چرخ که برین شمشیر است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است
چرخ که برین شمشیر است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است
چرخ که برین شمشیر است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است
چرخ که برین شمشیر است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است	درین کتب و کتب است

چرخ که برین شمشیر است
 درین کتب و کتب است
 درین کتب و کتب است
 درین کتب و کتب است

ببعض صور الشرق الأقصى التي كان الإعجاب بها آنذاك شديدا في العالم الإسلامي. ومعلوم أن العلاقة بين شرق آسيا والصين كانت وثيقة على نحو خاص في إبان دولة التيموريين.

ويدور موضوع أشعار هذه المخطوطة حول الحب، والكفاح، والبطولة، وحول الانتصار على الأعداء، والبحث عن السعادة. وترتبط الصور جيادا متقنة النشاط، ودازا وهي هاربة من إسكندر، ومجنونا بين الوحش، وسلطان سنجر مع العجوز، وصيّد الأسود، ونساء جميلات، وجيوشا متقاتلة، وعشاقا يتبادلون بين الحب في حنان. صور رائعة الفن، محككة النسخ، تمرنا ونحزرك عواطفنا كما سرت الناس وحزرت عواطفهم في ذلك العهد البعيد.

وكتب من حولها على الحواشي بخط مائل قصائد شعرية قصيرة من أزمنة مختلفة، تمتد إلى القرن الخامس عشر. أما الرسوم المنمنمة التسعة والعشرون. فقد وُزعت في المخطوطة توزيعا غير متساو، يجعل في الصدارة شعر نظامي الذي حُصص له أربعة عشر رسما. وتتسم الرسوم بسمات مدرسة الرسم الشيرازية التي تتميز باقتصار الصور على عناصر قليلة. أما إخراج الصور المحكم الذي يبرز ببراعة أهية الأحداث، فهو ميزة خاصة بمخطوطة باینسقر هذه: نشيد المعام الحامية، والأشكال المعارية التي تعطي انطباع الفسحة، ونشيد الإشارات البليغة، والتداخلات الجريئة. كل هذا يظهر الإقدام على التجديد الفني. وتذكرنا عناصر أخرى، كالصخور الغريبة الشكل، والسحب المترهلة،



غسر يقتل أسدا

تداخل الحضارات على أرض سوريا معرضٌ بمدينة شتوتغارت

ميخايل شتاينهاوزن

ما بين الهرين إلى أواخر عهد الدولة العثمانية . تاريخٌ على امتداد سبعة آلاف من السنين ، يحسّ به زائر هذا المعرض ، بل يكاد يلمسه لمسا ، وهو يسير في الممرات بين المعروضات ، معانيًا من آثار الشعوب المختلفة اللغات والأديان التي قطنت أرض الشام ما يجعل الخيال يطوي الزمان والمكان في رحلات ذهنية ممتعة . ويلاحظ الزائر في هذا التنوع الحضاري الشديد تأثير تيارين قويين ، يتنازعان الغلبة ، فتكون لهذا تارةً ، ولذاك أخرى ، تأثير حضارات المتوسط ، وتأثير الحضارة العربية .

وكان في قاعات العرض رسوم بيانية ، عرفت بمنتجات البدو وتاريخ القبائل الكبرى كالروالة وعزرة وشمّر وبتقاليدها وأدواتها وأمتعتها التي تتخذ أحيانا طابع التحف الفنية . من ذلك ، مثلا ، السروج التي عُرض منها نوعان مختلفان ، كلاهما من القرن التاسع عشر ؛ سرجٌ موشَّح يستعمله بدو الروالة تحاطُّ عليه بُتادة فاخرة . وسرجٌ للبدو والحضر على السواء ، له مقعد خشبي مرتفع مغلّف بالجلد ، وزخرفة على الطريقة الشركسية بالصفائح الفضية مع ركابيين مصبوبين . وقد عُرض في هذا المجال أصناف من اللبّادات ، والخزجة ، والأكياس ، والمزاد ، والأجرية ، منها المزخرف بمتنوع الأشكال ، ومنها المزين بخطوط الألوان الزاهية . وعُرضت مجموعة مكونة من أجرة بنادق ، وسمائل سيوف ، ووعاء من جلد لشيشة ، وهي قطعٌ جلبها الرحالة الألماني أوتينغ (3) مع غيرها من أرض سوريا الحالية ، خلال رحلة أجراها إليها في ثمانينات القرن التاسع عشر . كما عُرض من أدوات خيمة بدوية مبراسٌ للبرّ مع مقفّته ، وملعقة ، ومقلادة لتحميم البرّ ، وتجهيزات للتعبئة والتبريد .

وحُصِّص قسم هام من هذا المعرض للأزياء العربية المختلفة

ينظّم متحف ليندن موزيوم (1) الذي بمدينة شتوتغارت معرضا كبيرا خاصا في كلّ عام ؛ وكان موضوع المعرض في عام 1991 حضارات بلاد الشام . وقد تمّ العرض في طابقين من مبنى المتحف ، وجمع فيه قرابة ألف من قطع الاستعمال اليومي والأدوات المستخدمة في شمال الجزيرة العربية . والأرجح أنّ هذا المعرض هو أكبر ما أقيم من نوعه إلى الآن . شمل ، من جملة ما شمل ، قطع الخلي ، والمنسوجات ، والأدوات الخزفية ، والأسلحة ، والآلات ذا الحشب المرصع بالصدف والعاج ، جميعها أعطى الزوّار فكرة عن غنى الحضارة التي صنعتها القوميات المتعددة في بلاد الشام . وقد بذل أنطون توما ، وهو سوري يعمل في الصحافة ، مجهودا عظيما في جمع القسم الأكبر من هذه المعروضات التي باتت الآن تعدّ من القطع النادرة . ولا شكّ في أنّ السيّد توما قد أذى خدمة جسيمة لمواطنيه السوريين بجمع هذه الشواهد على مزارعهم وقدراتهم الصناعية . وضمّ المعرض المذكور ، إلى جانب المعروضات التي جمعها أنطون توما ، قطعاً يملكها ليندن موزيوم ، وقلعاً أخرى جلبت من متحف الإثنولوجيا ببرلين (2) .

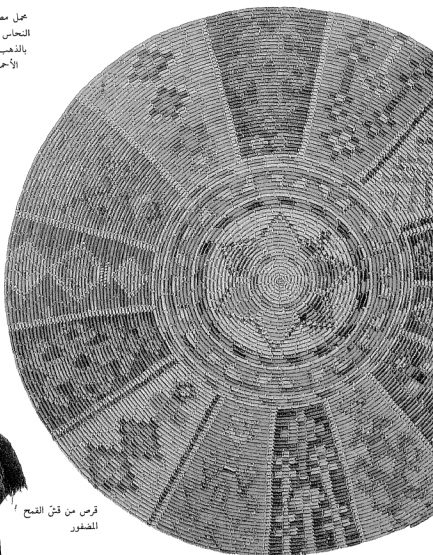
وتناول العرض ثلاثة مجالات رئيسية : الأدوات الشائعة الاستعمال عند البدو ، وكان معظمها من الربع الأخير من القرن التاسع عشر . ومنتجات الفلاحين وسكان الريف . ومنتجات الصناعة المدنية . وأظهر كلّ من هذه المجالات الثلاثة التنوع الشديد والثراء العجيب اللذين يميّزهما الصنائع والفنون الشعبية في سوريا . فهذه الصنائع والفنون تداخلت منها أقسامٌ ، وتلاحت أخرى على مرّ الأزمنة بفعل تداخل الحضارات المختلفة ولتأثرها على أرض الشام في خلال عدّة آلاف من السنين ، من أولى العهود لحضارات

(3) Euting

(1) Linden-Museum (2) Museum für Völkerkunde Berlin



خزانة مصنوعة من
النحاس الأصفر ومزخرفة
بالذهب والفضة والنحاس
الأحمر، دمشق، أواخر
القرن التاسع عشر



رجل من رجال
الرواية في أغلب
الطقس، من حوالي
1880



قوس من قوس الفصح
المصنوع



أساور يدوية من هذا
القرن مصنوعة في دير
الزور. تُقفل بالسامير،
وهي مزخرفة بالتراسيع
وتنقوش النمل



قباب من خشب الأرز
مرصع بالفضة والصدف،
دمشق، القرن التاسع عشر

مبلمان من المرجان
الأسود مرصعان
بالفضة، دمشق،
القرن التاسع عشر

معطف نسائي مطرز الصدر
والكفين، ومزخرف بالألوان

عشر مصنوع من النحاس الأصفر ومزخرف بالذهب والفضة والنحاس الأحمر ومزين بأشكال الزهور وكتابة بالخطين النسخي والكوفي. كما أجمعتا مجموعة رائعة من الصناديق والعلب التي تتخذ لجلي ولصنادل الحمام، وكانت فائقة الصنعة، ملبسة بالفيفساء الخشبية المشكّلة في المآذج الهندسية التقليدية التي كانت تُبلّط بها قصور المايالك في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

وشمل المعرض أنواعا متنوعة من حلي أهل المدن وأهل الريف والبدو الرحّل، منها، على سبيل المثال، الأسورة والخواتم الفضية المزخرفة بالزليّ، ومنها العصائب والأقراط المصنوعة من الفضة المذهبة على الساخن. والجدير بالذكر أن الزخرفة بالنلّ التي يتقنها الصاغة السوريون تُعدّ من الطرائق النادرة لزخرفة الفضة. وقد كادت تختفي الآن من العالم الإسلامي باستثناء أماكن قليلة في جنوب المغرب، وفي الموصل، والقوقاس، وبغاري، وهراة، وكابل، وشرق تركيا. وكان من جملة المعروضات أثاث من البيوت المدنية، ولوازم الرجال والنساء، وأمتعتهم، كذلك عدّة معروضات من القطع العام. ونُصّب في هذا المعرض جناحان للسكنى، أحدهما من مزرعة درزية، والآخر من مزرعة علوية مع كلّ الأمتعة والأثاث والأدوات التي تذكر منها بصورة خاصة القوالب الجميلة لتشكيل العجين في الأعياد، وهي قوالب من الحجر والخزف والخشب. وقد لاحظنا فرق الأساليب في المنتجات الخزفية. فهي في الحوران وجبال عجلون متينة، وفي جنوب سوريا خفيفة وأنيقة.

ونذكر أخيرا مصفورات قش القمح التي يجعلون منها أقراصا ملوّنة بالألوان الزاهية، يعملون عليها، ويتخذونها مغارث للومائد، أو يعلقونها على الجدران للزينة. وفي الجملة، فقد نقل هذا المعرض صورة صادقة عن التنوّع الحضاري الشديد الذي ساهم فيه على أرض سوريا كلّ الشعوب والقوميات من مسلمين ودروز ومسيحيين عبر مراحل التاريخ.

وصدر في موضوع هذا المعرض كتاب بالقطع الكبير في 240 صفحة، يحتوي على 610 من صور المعروضات، معظمها ملوّنة، ويحتوي على مقالات تناولت تاريخ هذه المنطقة وتاريخ شعوبها، وعالجت بعض المواضيع كطرائق الصناعات وعادات القبائل.

على اختلاف المناطق والأقاليم التي تلبس فيها. وتذكرنا هنا المثل العربي الذي يقول: «كلّ على ذوقك وألبس على ذوق الناس». فهذا المثل يبيّن اهتمام العرب بإتقان صناعة الأزياء وتصميمها على حسب ما يناسب الذوق العام والاعتبارات الاجتماعية. لكننا لاحظنا أنّ أزياء أهل المدن قد فقدت بفعل التأثير الأوروبي كلّ شيء تقريبا من طابعها الأصلي ومن تنوّعها ومباهها القديين، بينما حافظ أهل الريف على طابع أزيائهم الشرقية التي يرجع أصلها إلى عهد بعيد.

ورأينا في العرض ثوبا تقليديا من الأثواب التي ترتديها نساء البدو في شمال الجزيرة العربية مصنوعا من الحرير الساتاني الأسود، له كان خضمان. وقد يبدو هذا الثوب في الوهلة الأولى مغرط الحجم، إذ يبلغ طوله 340 سنتيمترا، وعرضه 234 سنتيمترا، وطول كُمّه نحو مترين. لكن هذه المقاسات مفيدة، في الحقيقة، ومناسبة لحياة البدو التي هي حياة حركة وتنقل. فالكتّان الطويلان يصلحان لمجل الأطفال إذا ما جمعا بعقدة إلى خلف، كما أنّ صاحبة الثوب تستطيع أن تلتفت فيه ليلا فتبيت به.

ورأينا مجموعة واسعة من الملاءات المصنوعة من الصوف والحرير، وملابس للرجال والنساء والأطفال ملوّنة بالألوان الزاهية ومزخرفة بالوشاء والأشكال الدالة على مناطق إنتاجها.

وعُرضت أنواع فاخرة من الدباييج الدمشقية. ومعلوم أنّ دمشق اشتهرت من قديم جدّا بالدباييج الفاخر الذي يسمّى ديمقسا نسبة إلى هذه المدينة. واشتهرت حلب بأقشعة الحرير المصنوعة على غط «التربيب» والتي يتخذ منها أنواع المناشف وبرانس الحمام الراقية. ويُنتج معظم هذه المناشف والبرانس في ألوان ثلاثة: الأحمر، والأزرق، والأسود. فأما الأحمر، فحبيب عند العراقيين وعند الأتراك الذين يرغبون أيضا في البردو. وأما الأسود، فيؤثر على غيره في سوريا سكّان المدن المحافظون والنساطرة. ويشير إلى أنّ إنتاج الأقشعة على غط «التربيب» هذا علميّة معقّدة جدّا، تتطلب تعاون ستّة من أصحاب الصنعة المتخصصين، وهم: الفثال، والمشدّي، والرباط، والصباغ، والمليقي، والحانك.

وعُرض من صناعات أهل المدن أنواع كثيرة من فيسفياء الحجر الممتازة ومنتجات النحاس الأحمر والأصفر من حلب ودمشق. وأعجبنا كثيرا محلّ للمصحف من القرن التاسع

بالرمو - مرحلة جديدة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة

ريغينه غروس

أعقبت للبركات. وهذا يستتبع، لا محالة، تنوعاً أكبر في أكثر من مجال: تنوع المحاضرين، لا من حيث قومياتهم لحسب، وإنما أيضاً من حيث مجالات تخصصاتهم. وتنوع الجمهور الذي يشهد المحاضرات. وتنوع المواضيع، والمناهج، وبجالات البحث، وطرائق العمل في الحلقات الدراسية. وهذه كلها عوامل كفيلة بأن تحقق، بالفعل، الحوار بين العالم، والفيلسوف، والنخات، ورجل السياسة، ورجل الاقتصاد، والموسيقي.

وأما الحلقات الدراسية، فتعالج كل حلقة منها موضوعاً واحداً، يعرض فيه المساهمون أراءهم، وخبراتهم، ونتائج أبحاثهم. ولا شك في أن تبادل الآراء في موضوع محدد يدفع إلى الاقتراب، كما يظهر اختلاف الآراء وتبايعدها، في الوقت نفسه، ويرسم سبل التفاهم والوفاق.

وتهدف الجامعة الأوروبية العربية المتجولة من نشاطها إلى أن تفتح حواراً ثقافياً فعلياً، وإلى أن تنمي التعاون بين الأوروبيين والعرب بصورة خاصة. وتريد هذه الجامعة أن تظل مفتوحة للقوى الحية، ولا ابتكار والتجديد في كافة مجالات النشاط البشري.

وقد رتت الجامعة أن تنظم خلال دوراتها، إضافة إلى الحلقات الدراسية التي تعالج العلوم والأبحاث، حلقات نقاش، أو كما سُميت: «حلقات سؤال وجواب». ذلك لأن لغتنا وتفكيرنا متصّلان بمخلفاتنا الاجتماعية والتاريخية، فينشأ عن هذا أحياناً سوء التفاهم غير المتعمد، وعدم التناسب بين أبناء الحضارات المختلفة. فتكون حلقات النقاش التي تنظمها الجامعة منتدى لتعلم أساليب التعايش، والابتعاد عن التحيز، ولاكتشاف سبل الصلة ومجالات الالتقاء بين الشعوب.

وأخذت الجامعة الأوروبية العربية المتجولة مدينة روما مركزاً لها، تنشق منه الأعمال، وذلك لأسباب تاريخية وجغرافية. وقد قرّر أن تجعل مكاتب إدارة هذه الجامعة في قصر

عقدت الجامعة الأوروبية العربية المتجولة دورة أعمالها في مدينة بالرمو من 21 سبتمبر إلى 5 أكتوبر من عام 1991. وكانت تلك الدورة السابعة في سلسلة بدأت عام 1986 في قرطاج والمحتمات، وتواصلت في بولونيا، وبغداد، ومونبلييه، وهيراكليون وريجو (كريت).

وليست الجامعة الأوروبية العربية المتجولة جامعة بالمفهوم التقليدي المعروف للجامعات، وإنما هي، بدون مبالغة، فريدة من نوعها. فهي قائمة، في الدرجة الأولى على شبكة واسعة من أعمال التعاون بين عدة جامعات ومؤسسات، منها الأعضاء، وهي الأوروبية والعربية، ومنها المشاركة، وهي من باقي دول العالم الأخرى.

وتشكل هذه الجامعة المتجولة مجالاً دائماً لتبادل العلم والخبرة بين العلماء، والفنانين، والأدباء، والخبراء العاملين في الحقول الأخرى، كحقل السياسة، وحقل الاقتصاد. وهم في الأغلب من أوروبا والعالم العربي.

وتعقد الجامعة الأوروبية العربية المتجولة دوراتها على نحو منتظم؛ فقد كانت، إلى عام 1991، تعقد دورتين في السنة: دورة في الربيع، وأخرى في الصيف. ثم قرّرت توسيع برنامج أعمالها بصورة ملحوظة ابتداء من العام الحالي 1992، بحيث تشمل هذه الأعمال كامل العالم العربي والدول الأوروبية، بما فيها دول أوروبا الشرقية.

وكما ذكرنا، تتنقل هذه الجامعة من مكان إلى آخر، وتعقد دوراتها هذه وهناك، لا بدافع الحاجة، وإنما لأن هذا التنقل ميزة من أخص مزاياها وجزء من برنامجها المرسوم. فهذه الجامعة تسلك مسلكاً قديماً، وتسير على سنة من القرون الوسطى سبها الإفراج، كما سبها العرب والمسلمون الذين كان علماءهم لا يبالون بتتابع الرحيل إلى أبعد البلاد في طلب العلم واكتساب المعرفة.

واختارت هذه الجامعة التنقل لسبب آخر، يرجع إلى رغبنا في اتّصال أوسع بأهل العلم، وفي نشر أشمل للمعارف، وتبادل



التعاون الأوروبي العربي وفي الحوار بين الشمال والجنوب بعد أزمة الخليج، وهو موضوع غرّست فيه جوانب سياسية وإستراتيجية وتشريعية، كما بُحِثت فيه مسائل اقتصادية وثقافية وعلمية.

وقد نجحت هذه الدورة السابعة في تحقيق ما سعت إليه الجامعة من التنوّع المذكور، أي جلب محاضرين من بلاد مختلفة متخصصين في مجالات متنوّعة. كما كان المحاضرون العرب والأوروبيون متساوين عدداً، تقريباً؛ مع الملاحظة أنّ معظم المحاضرين العرب كان من دول المغرب، بينما كان معظم المحاضرين الأوروبيين من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا. ولم يأت من الجامعات الألمانية إلا محاضرة واحدة، وهذا مما يُؤسف عليه.

وأما المستمعون والزوّار، فقد كانوا كثيرين في الحفلات الموسيقية التي انعقدت في قصر «ستيري»، وكان منهم، عدا المساهمين في الندوة، طلبة من بالرمو، وغيرهم من الشباب، وناس من أهل المدينة. ولو شهد هذا الجمهور المحاضرات لازدادت النقاشات فيها عمقا وحيوية. لكنّ معظمه غاب عنها، لا رغبةً عنها، وإنما لأنّ تلك المحاضرات لم تدر في قصر «ستيري»، وإنما في فندق يقع على مسافة نحو عشرة كيلومترات خارج المدينة. وقد صُعّب الوصول إليه بسبب إضرابات شركات النقل العمومي، فلم يشهد المحاضرات إلا المساهمون وبعض رجال الصحافة.

«بالياني»، وهو قصر من عهد النهضة واقع في قلب روما التاريخي. أمّا تركيب الجامعة، فهو تركيب لا مركزي إلى حد بعيد.

هذا، ورسمت بالرمو مرحلة معلومة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة لسببين؛ لأنّها كانت المدينة التي انعقدت فيها الدورة السابعة. ولأنّها صارت، منذ 21 مايو 1991، مقرّ أول مكتب لا مركزي للجامعة. وقد وضعت جامعة بالرمو تحت تصرف الجامعة الأوروبية العربية المتجولة هذا المكتب الذي في الطابق الأرضي من قصر «ستيري» الواقع في قلب المدينة بساحة «بياتسا مارينا». وقصر «ستيري» هذا قصرٌ مرّمٌ أحسن ترميم، له سحن رحيب، أُقيمت فيه الحفلات الموسيقية في خلال الدورة السابعة. وقد تتبّع جمهور غفير هذه الحفلات بإعجاب شديد.

أما مواضيع الدورة السابعة، فكانت أربعة، جاءت مناسبة لمكان انعقاد هذه الدورة وزمانه. وهي: «صقلية - ملتقى الحضارات». و«ألف ليلة وليلة - مصدرٌ من مصادر الإلهام»، وهو الموضوع الذي عالج أثر «ألف ليلة وليلة» في الأدب العربي المعاصر، وفي الأدب غير العربي، وفي أصناف الفنون المختلفة. و«ندوة جزر البحر المتوسط»، وقد بحث هذا الموضوع الطبيعة الخاصة بالجزر، وإمكانات التعاون بينها عندما تتوخّد أوروبا. و«وجهات نظر في

كان جوليان فايس، وهو عازف قانون ماهر، المشرق الفتي على البرنابج الموسيقي الذي صاحب الدورة السابعة للجامعة الأوروبية العربية المتجولة. في الصورة، فرقة الكندي

التقاء عالّمين موسيقيين؛ الهندي بادل روي في حوار موسيقي مع السردالي أورييليو بورون

بيوت البحيرات آثار في ألمانيا من العصر الحجري الحديث

بيتر هوفمايستر

تعود إلى الشطر الأول من العصر الحجري الحديث (من 3500 إلى 2400 ق.م.).

ونذكر من أم هذه الآثار آثار بيوت البحيرات التي نجدها في جنوب غرب ألمانيا بالمنطقة المجاورة لجبال الألب، ونجدها في سويسرا أيضا. وهي بيوت قد أقيمت على أعدة في الألف الخامس قبل الميلاد بأراض مهددة بالفيضانات، واقعة على أطراف البحيرات والمستنقعات. ونشير إلى أن مشروع البحث المتناول لبيوت البحيرات هو أضخم مشروع للأبحاث في ألمانيا حاليا. وهو يشمل مرحلة تفوق ثلاثة آلاف عام من تاريخ العمران المتصل بالمنطقة المجاورة لجبال الألب. وقد بدأ هذا المشروع يأتي بنتائج مثمرة وبمعلومات قيمة، منها، مثلا، أن أعمال الغابات كانت معروفة واسعة الاستخدام في هذه المنطقة قبل نحو 4000 عام من ميلاد المسيح. وكانت هذه الأعمال تشمل استنبات الأشجار لتعويض ما يتخذ من الغابات من خشب لبناء البيوت. وقد تجتمع في المستنقعات وقيعان البحيرات من ذلك الوقت أجزاء كثيرة ذات تركيب عضوي، منها القطع الخشبية، والمنسوجات، والأحذية، والأجزاء النباتية، وفواضل المأكولات. وظلّت هذه الأجزاء في حالة جيّدة لأنها مكنت في معزل عن الأكسجين. وهي شواهد قيمة على الحياة في العصر الحجري. ولا نعرف مكانا آخر في أوروبا غير هذا المكان، استطاع البحث العلمي أن يتتبع فيه الحياة اليومية، وحركة العمران، وهندسة البيوت، والاقتصاد، والأوضاع البيئية كما كانت في فترة زمنية امتدت أكثر من ثلاثة آلاف عام. وقد بدأ اكتشاف هذه الآثار قبل أكثر من مائة وثلاثين عاما. وبعد أن حُدّدت أماكن الآثار في بحيرة زورخ وكونستانس، شُرِعَ في تقويمها وترميمها ووضعها في أطرها

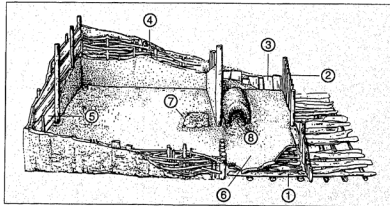
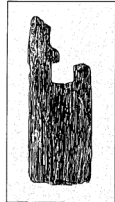
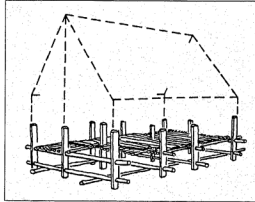
اكتُشف إلى الآن في المنطقة المجاورة لجبال الألب الواقعة في جنوب غرب ألمانيا أكثر من مائة من التجمّعات السكنية التي يعود تاريخها إلى الفترة ما بين عامي 4200 و800 قبل الميلاد.

والجدير بالذكر أن المجهودات التي بذلها الجيل المعاصر من علماء الآثار، وما زال يبذلها، قد وسّعت معلوماتنا كثيرا عن التجمّعات السكنية والمناطق الحضرية التي كانت بألمانيا في العصر الحجري الحديث. ويعرّف هؤلاء العلماء أعمالهم بأنها بحث في «آثار الحضرة» لأنها تتناول نظام العمران بأكمله. وقد عزموا على اكتشاف كامل العناصر لكل مرحلة من مراحل التاريخ البشري؛ وهم مهتمون بما يسوّى بالعصر الحجري اهتماما خاصا. وينقسم هذا العصر قسمين مختلفين كل الاختلاف: العصر الحجري القديم الذي كان الناس يعيشون فيه من الصيد وجمع الثمار البرية والذي جاء في نهايته العصر الجليدي الأخير قبل ميلاد المسيح بمدة تراوح بين ثمانية آلاف عام وعشرة آلاف. والعصر الحجري الحديث الذي ظهرت فيه الحضارات الريفية والمدنية. وقد بدأت «ثورة العصر الحجري الحديث»، كما يسمونها، قبل نحو عشرة آلاف عام في الشرق الأوسط. وتحول وقتئذ قسم من الصيادين والبدو الرّحل إلى فلاّحين قد أحسنوا تربية أصناف من الحيوان والنبات عديدة. ومازلنا نجعل إلى الآن أسباب هذا التحول، لكننا، مقابل هذا، نعرف آثار الفلاّحين الأوائل في أوروبا معرفة جيّدة. وتبيّن المعلومات الدقيقة التي لدينا أن هؤلاء الفلاّحين الذين تمؤدوا حياة الاستقرار قد أقاموا السدود لحماية أنفسهم، وحفروا الخنادق، ومذوا الأسوجة، كما يظهر هذا من آثار كثيرة في كل أوروبا.

وكان أهم قسم من مشروع جمعية الأبحاث الألمانية أنْ شُرع ، منذ عام 1983 ، في الكشف بصورة مثلى عن تجمّعين سكنيّين ، أحدهما في «هورنشتات» على بحيرة كونستانس ، والآخر في «فورشنير» بالقرب من بحيرة فيدرزي . وبهدف المشروع إلى تحديد طبيعة القطع الأثرية التي اكتشفت منذ القرن التاسع عشر ، وهي محفوظة الآن في المتاحف . كما يهدف إلى استخدام طرائق التنقيب الحديثة في أماكن الحفريات المذكورة ، مثل طريقة C-14 ، وطريقة البحث القائمة على التآلق الحراري . وتستخدم طريقة «الكرونولوجيا الخشبية» ، وهي فرع عصري في علم الأخشاب ، لتحديد عمر آلاف العيّينات الخشبية المأخوذة من الأعمدة وقطع الأخشاب التي يرجع عهدها إلى آلاف السنين . وتمكّن هذه الطريقة من تحديد تاريخ إنشاء التجمّعات السكنية المذكورة بدقة لا تتعدّى عاما واحدا . ويكون ذلك بقياس حلقات النمو - أي الحلقات السنوية للخشب - ومقارنة النتائج بقيم عيارية لشجر البلوط ، أعدتها جامعة هوهنهام ، تتكّن من

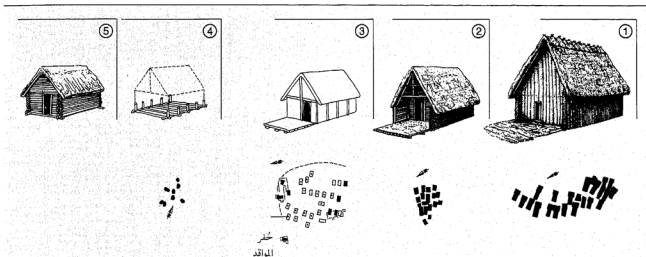
القديمة . وعُرضت أولى النتائج على الجمهور في عشرينات هذا القرن . فقد كُشف في بحيرة فيدّزي عن خمس تجمّعات سكنية مبنية بالخشب ، لم تزل في حالة حسنة . وفي أواخر السبعينات ، أجرت مصلحة الآثار التابعة لولاية بادن - فورتمبيرغ ، بالتعاون مع جمعية الأبحاث الألمانية ، جردا شاملا للتجمّعات السكنية التي بالأراضي الرطبة . وشمل هذا الجرد أكثر من مائتين من هذه التجمّعات الواقعة حول بحيرة كونستانس ، وبحيرة فيدرزي ، وفي المستنقعات التي بمنطقة شقّابن العليا . وقد استُخدمت فيه طرائق التنقيب الفنية الجديدة التي تمكّن من استكشاف أماكن الآثار الواقعة تحت سطح الماء أيضا . وكانت الغاية من أعمال هذا المسح الواسع تحديد الطوبوغرافيا وتفاصيل الطبقات في أماكن الآثار والإطلاع على حالة هذه الآثار . وأظهرت صور المسح الجوي عددا هائلا من المعالم الأثرية التي لم يتناولها البحث العلمي بعد ، وربما لن يتناول البحث العلمي بعضها أبدا لاعتبارها بيئية .

الصورة العليا يساراً : رسم توضيحي لبيت من العصر الحجري الحديث قام على أعمدة
الصورة العليا يميناً : عنصر من ذلك البيت ، اكتُشف في منطقة بحيرة فيدرزي ، وهو من حجر البلوط ، يُنصب في وضع عمودي ، ثم يُثبت فيه عمود الصورة السفلى : كان معظم البيوت في بحيرة فيدرزي ، على عكس بيوت بحيرة كونستانس ، غير قائم على أعمدة . وكان للبيت غرفتان . يوضح الفوذج عدّة أنواع من الجدران والأرضيات ، أرضية خشبية ، 2 جدار من الأعمدة ، 3 جدار من الألواح ، 4 جدار مضفر ، 5 حطب وصوار ، 6 ملاء بالطين ، 7 موقد ، 8 طاولة



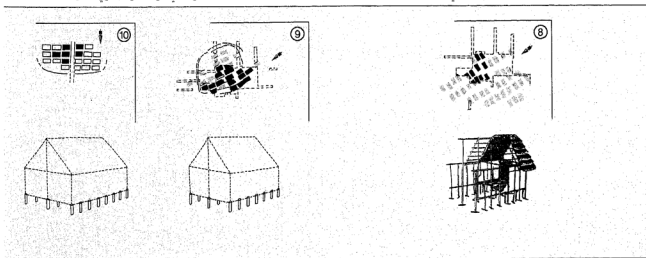
حين انهيارها، بما فيها من أثاث وأدوات منزلية. وعثروا على أنواع من الآنية ذات أشكال مميزة، وغداج من الزخرفة، ووسائل الإنتاج كانت جميعا معروفة في مناطق أخرى، فتبينوا أن تلك القرية كانت على اتصال تجاري بمنطقة من حولها، يبلغ نصف قطرها حوالى ستائة كيلومتر. وقد أحسن سكان التجمعات السكنية التعامل مع تغيرات مناسيب المياه، سواء منهم الذين سكنوا حول بحيرة كونستانس والذين سكنوا حول بحيرة فيدرزي. و عرفوا كيف يحسبون حساب الفيضانات السنوية التي كانت تأتيهم من ذوبان ثلوج الألب. ووجدوا لها، في تلك العصور الغابرة، حلولاً هندسية جذرية بكل التقدير، فكانوا ينشئون البيوت المعمدة

تتبع التواريخ إلى العام 4089 قبل الميلاد. والجدير بالذكر أن معظم الأخشاب التي بُنيت بها التجمعات السكنية في منطقة بحيرة كونستانس هي من شجر البلوط. واستطاع الخبراء، بفضل هذه الطريقة الدقيقة لتحديد التاريخ، أن يتوصلوا إلى معرفة زمن نشوء بعض التجمعات السكنية. فعرفوا، مثلاً، أن قرية البيوت المعمدة التي في «هورنشتات» قد أُقيمت قبل نحو ستة آلاف عام. والأرجح أن هذه القرية هي أقدم قرى العصر الحجري الحديث في المنطقة. وقد احترقت بأكملها، وانهارت بيوتها، وتحول خشبها إلى غم، ثم غمرها الوحل. فلما كشف عنها المنقبون، لم يجدوا آثار قرية مبهجورة، وإنما آثار قرية كانت مسكونة



الشطر الثاني من العصر الحجري الحديث

الشطر الأول من العصر الحجري الحديث



الذي يبحيرة كونستانس 14000 متر مربع ، وتظهر فيها رؤوس الأعمدة والقطع الأثرية في الشتاء عادة ، عندما يكون مستوى الماء منخفضا. إضافة إلى هذا ، فإن الفواصين يخرجون الآثار من وحل القاع باستمرار. وتُعلمنا الآثار على طبيعة قرية العصر الحجري هذه ، وعلى النظام الذي سارت عليه قبل سَنة آلاف عام. فقد كانت تتكون من نحو خمسين بيتا بالحجم الذي ذكرنا آنفا ، مصطفة عدّة صفوف ، ومُوجهة إلى ساحل البحيرة من ناحية العرض. وكانت أرضية البيت من هذه البيوت على ارتفاع متر من سطح الماء تقريبا. وأظهر التنقيب تشابها في أثاث جميع البيوت وأدواتها. ووجد الخبراء قطعاً خشبية ، وبقايا من سلال ، وأنية من

التي تثبت الطوفان. ففي «هورنشات» ، كانت هذه البيوت التي يبلغ الواحد منها سبعة أمتار طولا وثلاثة أمتار ونصف متر عرضاً بُني من الجذوع المتفرعة المنجورة. وكانت هذه الجذوع تقام على قواعد عريضة ، يبلغ سمكها نحو خمسة عشر سنتمتراً ، تقع الجذوع من أن تغور في الوحل. أما نقل الجدران والأرضية والموقد ، فتحمله أعمدة من شجر البلوط مبنية في الأرض.

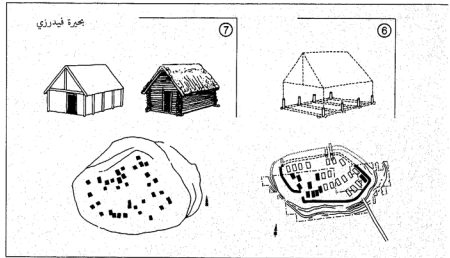
ويختلف عن هذا النوع معظم بيوت البحيرات الصغيرة من ذلك العصر ، وهي بيوت مبنية بالجذوع ، وذات أرضية مرتفعة بعض الارتفاع ومسندة إلى عصي غلاظ.

وتبلغ مساحة أرض الحفريات بجمع «هورنشات» السكني

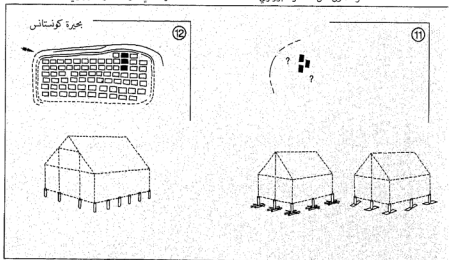
تتوزع التجمعات السكنية خلال ثلاثة آلاف عام حول بحيرة كونستانس وفيدرزي.

بحيرة فيدرزي ، 1 «أيشول» في حوالى 4200 ق.م. ، 2 «تاويرد أ» في حوالى 3900 ق.م. ، 3 «رونت» في حوالى 3700 ق.م. ، 4 «دُفتريد» في حوالى 3200 ق.م. ، 5 «تاشنغيزن» في حوالى 3000 ق.م. ، 6 «قرية فورشنير» في حوالى 1500 ق.م. ، 7 «فُشربورغ بوخاو» في حوالى 900 ق.م. ،

بحيرة كونستانس ، 8 «هورنشات - هورنله أ» في حوالى 4000 ق.م. ، 9 «هورنشات - هورنله اب» في حوالى 3500 ق.م. ، 10 «سينلنغن» في حوالى 3000 ق.م. ، 11 «بودمان - شاخن» في حوالى 2000 ق.م. ، (في اليسار) و 1600 ق.م. ، 12 «أثرز ولينغن» في حوالى 850 ق.م. ،



السطر الثاني من العصر البرونزي



السطر الأول من العصر البرونزي

الثقوب، فيتوزع الثقل على مساحة أكبر. واكتُشف أيضاً أن الأعداء والعصي الغليظة كانت تتخذ لمد الطرقات التي تقطع قرى المستنقعات وتؤدي إليها. هذا، ويظهر من كثرة الروث وخوادر الذباب أن أهل بيوت البحيرات جعلوا يُبيتون أقبارهم في القرى ابتداء من الشطر الثاني من العصر الحجري الحديث (حوالي 4000 ق. م.).

وانغذت بيوت البحيرات شكلها الهندسي النهائي في أواخر العصر الحجري الحديث (من 3600 إلى 3000 ق. م.). كما يظهر ذلك من آثار قرية «هورنغ» التي على بحيرة كونستانس. فقد أقيم هناك، في منطقة المياه الضحلة، ثلاثة بيوت في العام 3586 ق. م. ثم ظلت تلك البيوت تترم وتوسع في فترات متراوحة بين خمسة عشر عاما وعشرين. وبعد مضي سب من تلك الفترات، أصبحت البيوت تحمعا سكنيا متناسقا؛ فشكن ثمانين عاما، ثم هجره أهله. فهذا يظهر أن بناء البيوت قد تحول في ذلك العصر إلى عمل جماعي منظم، بعد أن كان عملا فرديا، أو عملا تقوم به كل أسرة بفرداها.

ومكنت الصور الجوية وأعمال التنقيب التي أجراها الغواصون تحت الماء من اكتشاف آثار قرية ذات هندسة ماثلة، تقع تحت الميناء المخصص لقوارب اليخت في مدينة «بيبلينغن».

مكان الحفر في «هورنشتات» - هورنله 11.
اندلع حريق في هذا التجمع السكاني، فانفجست جدران الطين، وغمرت كل شيء تحتها. فالآثار هنا ليست آثار قرية مهجورة، وإنما آثار قرية كانت مسكونة في حين إهيارها

الفخار، وزيج لحبوب، وفؤوسا حجرية، وآلات خنجر الصوان، وأدوات صيد الأسماك محفوظة جميعها بجانب المواد. كما وجدوا القمح والشعير مخزونا في كل البيوت، وهذا يدل على أن البيت كان يشكل وحدة اقتصادية مستقلة. وعُثر على كريات من الحجارة الجيرية المصقولة المستخرجة من جبال الألب؛ فيبدو أن هذه القرية تخصصت في صقل مثل هذه الحجارة التي ربما كانت تستخدم في التبادل التجاري. وربما كان يشتري بها حجر الصوان والنحاس من مناطق أخرى.

ولم يكن لقرية هورنشتات سور يحيط بها. وكانت هذه القرية في هندستها شبيهة بأقدم القرى التي أقيمت حول بحيرة فيدرزي. ففي هذه القرى، وفي قرية هورنشتات، كانت المساحات الخشبية التي أمام البيوت متصلا بعضها ببعض في هيئة شارع يشق القرية كلها. وعلى نحو شبيه هذا كانت هندسة القرى التي أقيمت في وقت لاحق على بحيرة فيدرزي وفي المنطقة القريبة من مدينة أول الحالية.

واكتُشف نوع آخر من بيوت البحيرات في القسم الشمالي من بحيرة فيدرزي. فالبيت من هذا النوع كان قائما، هو الآخر، على أعمدة؛ لكنها أعمدة مثقوبة في مستويات مختلفة، وهذا يمكن من تثبيت الدعام المستعرضة في



وعظم لحيوانات الصيد البري، وخاصة للأيل، في أقدم التجمعات السكنية التي أقيمت بهورنشتات في الشطر الأول من العصر الحجري الحديث. وكان الناس، بطبيعة الحال، يصطادون السمك في ذلك العصر أيضا. ومن جهة أخرى، كشف التنقيب عن عظام لحيوانات داجنة، معظمها أبقار، في قرى أخرى من قري البحيرات. فعلى ما يبدو، كانت أجناس الحيوان المرعى تتحدد على حسب محيط القرية وحالة الأرض. ونعلم، مثلا، أن خيولا كثيرة كانت تُربى في ذلك الوقت في منطقة بحيرة فيدرزي؛ وهذا يرجع، بدون شك، إلى تأثير حضارة «ألتام» التي انتشرت في بافاريا وفي مرتفعات «شفابن». و«ألتام» هو اسم القرية التي جلبت الخيل من البراري الشرقية إلى غابات أوروبا الوسطى بعد أن مُدّت فيها الدروب.

ولعل أهم ميزة للتجمعات السكنية التي كانت في محيط بحيرة كوستانس هي أنها كانت تُنقل بسهولة نسبية من مكان إلى آخر، وهذا ما يفتر كثرة أماكن الاستيطان التي كشف عنها التنقيب في تلك المنطقة. والثابت الآن أن سكان تلك القرى كانوا قوما شبه زُحُل ينقلون بيوتهم من مكان إلى آخر على حسب مقتضيات الزراعة وأعمال الغابات، ويحلون في أوقات معينة بشفاف البحيرات، فيقيمون عليها قرايم. ويبدو من معارفنا الحالية أن القرية الواحدة كانت مسكونة من عشرين عائلة إلى خمسين. فيكون، على هذا، عدد سكانها متراوحا بين مائة نسمة وثلاثمائة.

كما يبدو من نتائج الأبحاث الحالية أن التجمعات السكنية المذكورة كانت تتشكل في العصر الحجري، قديمه وحديثه، حالة خاصة، نستطيع تفسيرها بتكاثر السكان وبكلا التربة في المناطق المجاورة، كما نستطيع تفسيرها بسعي بعض الناس في العصر الحجري إلى اكتساب أراض جديدة، أو بدوافع أمنية حملتهم على مغادرة اليااسة وإقامة قرى مُحَصَّنَة محاطة بالمياه والمستنقعات.

ويأمل العلماء الآن أن تتقدم أعمال التنقيب في الوديان لتتكمل المعلومات حول حركة العرمان في العصر الحجري؛ بيد أن الآثار الهامة نادرة في مثل هذه الأماكن بسبب مفعول الأمطار المدمر. ومع هذا، فقد اكتشف الخبراء في واد فرعي لنهر «الأن» مكانا يبدو كثير الآثار. فلعل التنقيب فيه يأتي بما يغي معرفتنا بتاريخ العرمان الذي شهدت المنطقة المجاورة لجبال الألب في العصور الغابرة.

وأغلب الظن أن هذه القرية المحصنة بسياج من الأوتاد الخشبية كانت ذات شارع يشقها، ويصل بينها وبين ساحل البحيرة. والملفت للنظر أن بيوت المناطق الرطبة بمجنوب غرب ألمانيا قد تنوعت كثيرا خلال فترة تطور هندستها التي استغرقت ثلاثة آلاف عام، كما ازدادت القرى في تلك الفترة حجما وتعقيدا. فبعد أن كانت التجمعات غير محصنة في حوالى العام 4000 قبل الميلاد، صار أغلب القرى في أواخر العصر البرونزي (قبل 859 ق. م.) مُحَصَّنَة بأسوجة الأوتاد من كل جانب. ونعلم اليوم هندسة الشكل العام لكثير من قرى البحيرات من الصور الجوية التي تُتَقَطَط في محيط مدن «هاغنلو»، و«أترولدنغن»، و«كونستانس»، وفي المنطقة الكبرى التي من حول بحيرة فيدرزي. ويظهر بوضوح أن تلك القرى كانت مُحَطَّطَة مُحَطَّطَة سليا، مما يدل على أن العمل الجماعي قد ازداد، والتنظيم المشترك قد اتسع في تلك التجمعات. ونلاحظ في منطقة بحيرة فيدرزي ظهور نمط جديد من البناء ابتداء من العام 3000 قبل الميلاد، وذلك أن ناس تلك المنطقة جعلوا يبنون البيت بدون أن يدعوا سقفه بصف من الأعمدة، يقسم الحيز السكي عدة أقسام، كما في السابق. ثم انتقل الناس شيئا فشيئا إلى اتخاذ الجدوع لبناء البيت بأكمله. وكان هذا من العلامات الحصارية التي أذنت بأن العصر الحجري أوشك أن ينقضي. وقد كان لهذا التأثير أثر في البناء، كما كان له أثر في أعمال الغابات والزراعة وتربية الحيوان. ويظهر بعض هذا الأثر، مثلا، من المراحل التي مر بها النبات في المنطقة الغربية من بحيرة كوستانس وفي منطقة بحيرة فيدرزي. فقد توصل بعض العلماء من جامعة فرايبورغ إلى وضع رسم بياني لأنواع حبيبات اللقاح ونبتها، يمكن من تتبع التغيرات التي حدثت في الغابات وفي الزراعة، ومن تحديد زمن حدوثها بدقة تراوح بين خمسة عشر عاما وعشرين. فعلى سبيل المثال، نعلم الآن، بفضل هذا الرسم البياني، أن التغيرات التي حدثت في الغابات لم تتسبب فيها عوامل الطقس، كما كان يُعتقد، وإنما نتجت عن حركة العرمان وتاريخ الاستيطان منذ بداية العصر الحجري الحديث. كذلك تغيرت النباتات المزروعة بتقدم حركة العرمان، إذ صارت الأرض تُسَدَّد وتُزَرَع فيها أنواع الحبوب القويّة والبقول التي غَدَّ التربة بالأزوت.

أما فيما يتعلق بالحيوانات الداجنة، فقد كشفت الأبحاث عن

في الذكرى المائة لميلاد أوتو ديكس

قال الرسّام أوتو ديكس (1) عن نفسه مرّة: «أراني جالسا دائما بين مقعدين» - وهذا ممثّل لمائي يعني: أضيّع كلّ فرصة، ولا أرضي أيّ طرف من الأطراف - وقد حصّ أوتو ديكس هذا القول المأزق الذي كان فيه طول حياته. كان هذا الرسّام غير مرغ، صعب الانسجام مع الأحداث، قليل الاتّباع لتيّارات الحركة. ونحن لا نكاد نعرف فنّانا ألمانيا من القرن العشرين، رفضه ناسي واستحوذ عليه آخرون مثله. رفض أوتو ديكس واستحوذ عليه. وأوتو ديكس نظر بحذّة وتدقيق إلى الأشياء التي يَرِدُ غيره بصره عنها عادة. ولم يُخفّ أوتو ديكس شيئا منا رآه. لم يُخفّ أهوال الحرب، ولا الدهشة التي تأخذنا أمام الفظائع. ولم يُخفّ ضعف الإنسان ووهنه، ولا تعاسة الذين يعيشون على هامش المجتمع، ولا العناصر الغريبة والقبیحة في الطبيعة البشرية. وكان أوتو ديكس يصف كلّ هذا في رسمه، لا من موقف المشاهد المحايد، ولا من موقف المتهم الواظع، وإنّما من موقف الذي يصف أشياء، وهو جزء منها. وقد قال: «كلّ ما يفعله المرء إنّما هو عرض لذاته». وظلّ أوتو ديكس في أعماله يعرض مرّة بعد أخرى لدورة الوجود والفناء التي تدبرها غريزة التناسل وتدفعها. ولم يلتزم في أعماله بأسلوب فنيّ محدّد، بل عمد إلى أسلوب السخرية والمبالغة، فرسم الكاريكاتور، كما عمد إلى الأسلوب الموضوعي، فرسم صورا مشرقة هادئة. ورسم على الطريقة التقليدية، طريقة أعلام الرسم الأوائل، كما رسم على الطريقة التي أملاها عليه اندفاعه، وعاطفته الواجحة.

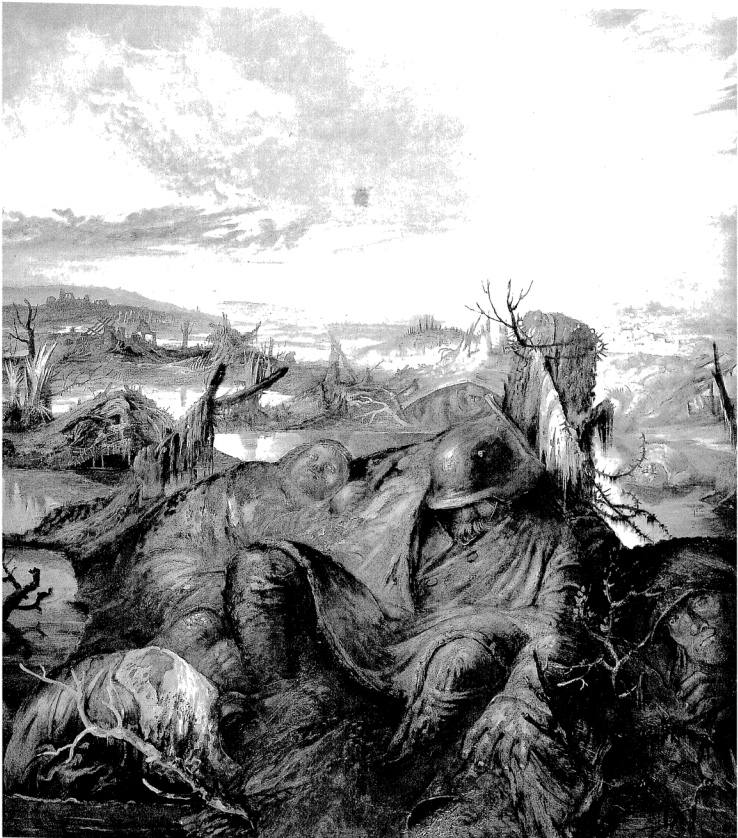
وتحمّل سيرة هذا الفنّان، كما تحمّل نظرة الناس إلى أعماله كثيرا من السمات التي اتّسم بها تاريخ الألمان وتاريخ فنّونهم، بكلّ ما فيها من تمزّق ووراط ومأس. وأما موقف الألمان من أوتو ديكس، فقد لاحقه النازيون بدعوى أنّ فنّه «فاسد ومنحط وهبّ للقوى الدفاعية». ورفضته الأوساط الفنية في عهد أدنauer بحجّة أنّه رسّام من الطراز القديم الذي فات وقته. واستحوذ عليه نظام الجمهورية الألمانية الديمقراطية، مُسَيِّنا فهمه، وواصفّا إيّاه بالناقد الاجتماعي، وبالرسّام المتبع للمذهب «الواقعية الجديدة»، مع أنّ واقعية ديكس كانت مطبوعة بالتشاؤم، وصادرة عن رغبة منه في الاطّلاع. وهكذا، فقد كانت نظرة الألمان إلى أوتو ديكس متأثرة بالمواقف الأيديولوجية أشدّ التأثير.

هذا، وبمناسبة ذكرى ميلاده المائة، نُظِّم في عام 1991 عرض ضخم لأعمال هذا الرسّام الذي ظلّ، حتّى وفاته في عام 1969، يتنقّل بين بلدة هيمنبوفن الواقعة على بحيرة كونستانس في غرب ألمانيا، ومدينة دريسدن في شرق ألمانيا. وقد تيسّر جمع أعماله بعد أن اتّحدت الدولتان الألمانيّتان. وحملت المعارضات ثلاثمائة وسبعا وثلاثين قطعة، نصبها لوحات، ونصف رسوم، وصور بالألوان المائية، وصور تمهيدية. وبلغت قيمة تأمين هذه المعارضات مئمة مليون مارك. وأشرف على تنظيم هذا العرض متحف الفنّون بمدينة شتوتغارت الذي سعى إلى نشر فنّ أوتو ديكس والتعريف به منذ زمن طويل. والجدير بالذكر أنّ هذا العرض هو أكبر ما نُظِّم حتّى الآن لأعمال أوتو ديكس. وقد انعقد في كلّ من مدينة شتوتغارت، وبرلين (في المعرض القومي للفنون)، ولندن (في معرض تيت). كما تمكّنت مدينة غيرا، مسقط رأس الرسّام، من جلب قسم من المعارضات المذكورة إلى معرضها للفنون بعد أن حصلت على معونات مالية من بعض المؤسسات.

(٧٨)

(1) Otto Dix





أوتو ديكنس، فلاندر، 1934 - 1936. آخر ما رسم أوتو ديكنس في موضوع الحرب، وقد جمع هنا خلاصة ذكرياته المؤلمة وأحلامه المزعجة، لجاء هذا الرسم في واقعيته الحزينة كالآدم بكثرة عظمى

مناسبة مرور مائتي عام منذ تأسيس متحف تاريخ الطبيعة بمدينة شتوتغارت

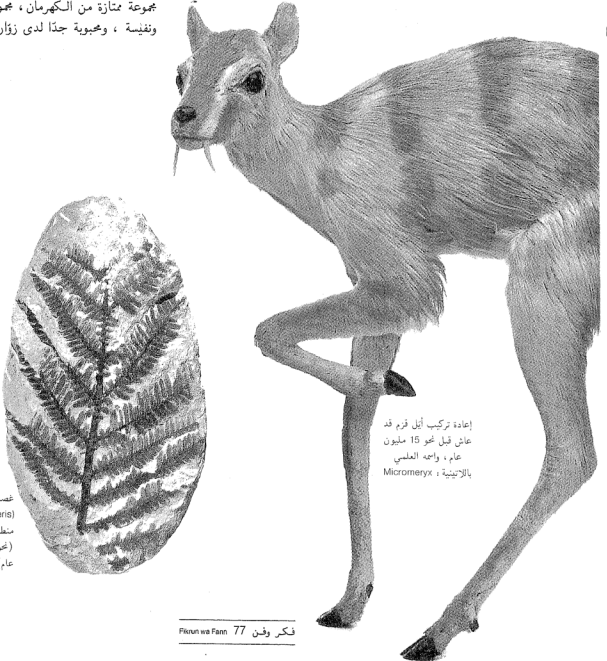
احتُفل عام 1991 بالذكرى المائتين لتأسيس متحف تاريخ الطبيعة الذي بمدينة شتوتغارت. وقد نشأ هذا المتحف عن «غرفة الفنون» الدوقية التي شرعت، منذ بداية القرن السابع عشر، لا في جمع التحف وحدها، وإنما أيضاً في جمع الأشياء الغريبة التي يُعثر عليها في الطبيعة، كقرون الأيل المستحجرة، وكبقايا هياكل الماموث من العصور الجليدية. وقُسمت غرفة الفنون في عام 1791 أربعة أقسام متخصصة بالمجالات التالية: المسكوكات، والفنون، والتحف الأثرية، والمواد الطبيعية. فكان هذا التقسيم بداية أمر المتحف المذكور وبداية عمله على نحو مستقل. بيد أنه لم يُسمَّ متحفاً في ذلك الوقت، وإنما «دار الطبيعة» الدوقية، ثم «دار الطبيعة» الملكية. ولم يصر متحفاً إلا ابتداء من عام 1850، فُسِّمَ «للمتحف الحكومي لتاريخ الطبيعة». وتعرض هذا المتحف لقصف جوي في الحرب العالمية الثانية، لكن الأضرار ظلت - لحسن الحظ - محدودة، لأن كثيراً من القطع الفنية النادرة التي للمتحف قد نُقلت قبل القصف إلى أماكن أخرى. وبعد انتهاء الحرب، حفظت هذه القطع وما أمكن من إنقاذها من المتحف في كنكة مهجورة بمدينة لودفيغسبورغ وفي قصر روزنتاين بشتوتغارت الذي دُمِّر جزئياً خلال الحرب. وبدأ في عام 1950 ترميم هذا القصر وإصلاح بنيانه ليكون المأوى لمتحف تاريخ الطبيعة. وفي أثناء هذا، خربت بعض القطع الأثرية أو تضررت من جراء التخزين غير المناسب. وأخيراً، تمت هذه الأعمال، وافتُتح المتحف عام 1985 في مبناه الجديد الواقع بجوار بوابة «كولونثور» بمدينة شتوتغارت. وصار هذا المتحف يحفظ مجموعة من المستحجرات الهامة تاريخياً التي عُثر عليها في ولاية بادن - فورتمبيرغ، وهذه الولاية التي لا يكاد مكان آخر من العالم يضارعها من حيث عدد المستحجرات الممتازة المكتشفة فيها، والتي تقدّم شواهد فريدة عن تاريخ الطبيعة والحياة في العصور الجيولوجية المختلفة.

وقد رُتبت المعروضات في هذا المتحف وفقاً للتسلسل الزمني، أي على حسب العصور الجيولوجية، وأُخذ خطّ زمني لتمثيل ذلك. فببداً الخطّ الزمني في مدخل البسطة بما يُسمّى الانفجار الضخم، ويستمر على طول البسطة، ثم في داخل المبنى، وينتهي إلى عمود يمثل آخره زماننا الحاضر. ونقول للتوضيح إنَّ سنتيَرتين من الخطّ الزمني الذي رُسم في هذا المتحف يمثلان حقبة زمنية مقدارها مليون عام. فإذا أردنا - فربما - أن نمثّل أحداث الدهر الجيولوجي الرابع، تعيّن علينا أن نكثر المسافة التي نرسم إلى هذا الدهر في الخطّ الزمني تكبيراً بنسبة خمسين ضعفاً.

وعُثِر في بادن - فورتمبيرغ على مستحجرات هامة من الدهر الوسيط الذي بدأ قبل نحو 245 مليون عام؛ وكان العصر الترياسي أقدم عصوره. كما عُثِر على مستحجرات ممتازة في هذه الولاية، عائدة إلى العصر الجوراسي الذي امتدّ من 190 مليون عام إلى 135 مليون عام قبل عصرنا. بيد أنه لم يُعثر في بادن - فورتمبيرغ على مستحجرات ذات قيمة من العصر الطباشيري الذي هو العصر الأخير من الدهر الوسيط. واكتشفت، من ناحية أخرى، آثار هامة في هذه الولاية من العصر البليستوسين والدهر الرابع. وتحمّد لوحات بيانية مفضلة الجولة التي تبدأ في هذا المتحف بالعصر الترياسي، وهو عصر حاسم في تاريخ تطور الحيوانات الفقيرة. وقد وُجد في بادن - فورتمبيرغ من المستحجرات ما مكن من دراسة هذا العصر دراسة جيّدة. وأكثر ما يلفت النظر في قسم المتحف المخصص للعصر الترياسي هو، بطبيعة الحال، الهياكل العظمية للديناصورات. كما نجد في هذا القسم كثيراً من المستحجرات الممتازة، منها كـ «زهرة زنبق بأدق تفاصيله التشكيلية، وعدد من السرطانات، والقوقع، وهياكل عظمية لطائفة من

جمجمة حيوان التابير وأخرى لكركدن. ومنها أيضا فك أسفل لجرذون. وأتأ من الدهر الرابع، فنجد أولى المستحجرات البشرية، منها فك أسفل من منطقة هايدلبرغ، يعود إلى نحو خمسمائة ألف عام، ومنها جمجمة تعود إلى نحو مائتين وخمسين ألف عام، وقد عُثِرَ عنها في ناحية مدينة شتاينهايم. وعُثِرَ في الناحية نفسها على هيكل عظمي لفييل، هو أخفم معروضات القسم المخصص للدهر الرابع في هذا المتحف، كما أنَّ هيكل الدناصير هي أخفم ما يعرضه القسم المخصص للعصر الترياسي. ويحوي متحف تاريخ الطبيعة الذي يشتوتغارت - إضافة إلى كل ما ذكرنا - مجموعة ممتازة من الكهرمان، مجموعة نادرة، ونفيسة، ومحبوبة جدًا لدى زوّار المتحف.

العظائيات، والدناصير، والفاسيح، والصربوديات. كذلك مستحجرات للسلاحف، والحراذين التي تبدو كأنها حيّة تتشمس، ولنبات السرخس، وغير ذلك من الحيوانات والنباتات التي عثرت الأرض في العصر الترياسي. ونجد من العصر الجوراسي مستحجرات كثيرة، منها مستحجرات الأمونيات، وهي أصداف ملتقة لرخاويات منقرضة، ومستحجرات المرجان، وأنواع من الصربوديات المُنَحَّة، وقماسيح البحر. كما جُمع في هذا المتحف مستحجرات قيّمة من العصر التليثي، منها هيكل عظمية لأولى الخيول، ولأنواع الأيائل الصغيرة والكبيرة، وللغزلان. ومنها



إعادة تركيب أيل قزم قد عاش قبل نحو 15 مليون عام، واسمه العلمي Micromeryx ، باللاتينية

غصن سرخس (Lepidopteris) من منطقة شتوتغارت (نحو 245 مليون عام)

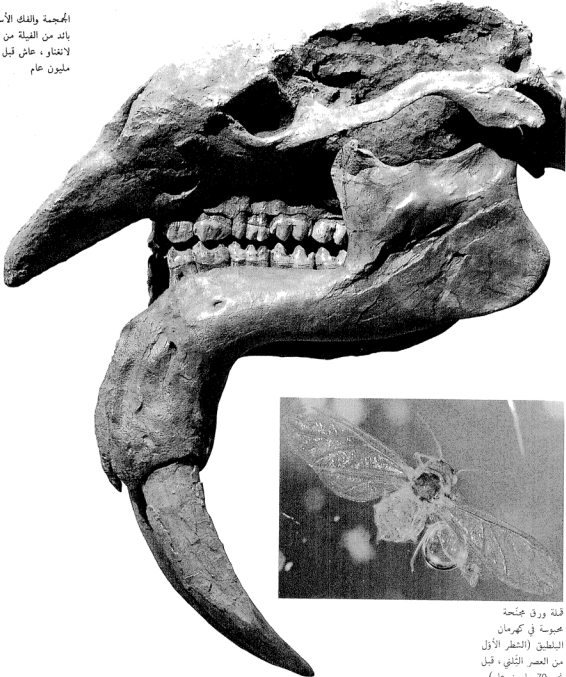


مستحجرات اكتشفت في منطقة
شوتنغارت لنوع باند من
المطانيات (Aetosaur) التي
عاشت قبل نحو 245 مليون عام

على عشرات من الحشرات، بل على مئات منها أحياناً. ويتراوح عمر هذا الكهرمان بين عشرين مليون عام ومائة وعشرين مليون عام. ونحن عندما نرى في هذه المجموعة قلة الورقة، مثلاً، منحسبة في الكهرمان، وهي متأهبة للقفز، والفللة، وهي حاملة يرقانة بين فكها، والعقرب، وهي تهم بالجرى؛ عندما نرى هذه الحشرات في هذه الحالة، لا نكاد نصدق أنها ماتت قبل ملايين عديدة من السنين. (RG)

وأما علاقة الكهرمان بتاريخ الطبيعة، فذلك أن الكهرمان نوع من المستحاثات: بقايا من صمغ الأشجار المتنوعة الذي مرّت عليه ملايين السنين. ولم يجمع الكهرمان في هذا المتحف لجماله، ولا لنفاسته، وإنما لأن هذا الكهرمان يحوي حيوانات صغيرة وأجزاء نباتية، انحبست فيه، فظلت محفوظة في داخله ملايين السنين في حالة قريبة جداً من حالتها الأصلية. وقد تحتوي قطعة الكهرمان الواحدة

المجمعة والفك الأسفل لنوع
بالد من الفيلة من منطقة
لانغناو، عاش قبل حوالي 17
مليون عام



قطة ورق مجنحة
محبوسة في كهرمان
البالطيق (الشطر الأول)
من العصر التلي، قبل
نحو 70 مليون عام

إلى طرف المعمورة

«اعتقد أن فكرة الفيلم يجب أن تأتي من حلم يسيقها، إما حلم حقيقي يذكركه اللامع عندما يفتحه، وإما حلم اليقظة في البار» (فيم فندرس). (١)

يستغرق فيلم «إلى طرف المعمورة» ثلاث ساعات، وهو آخر فيلم للمخرج الناجح والمشهور عالميا فيم فندرس الذي حصل على عدة جوائز دولية. وقد مكث في إعداد هذا الفيلم أربع عشر عاما، وجمع فيه صورا رائعة، شديدة التنوع.

وليس هذا الفيلم موضوع واحد، وإنما عدة مواضيع متداخلة، منها طريقة الإبصار وتعليم الإبصار، وذلك أن رجلا أخذ يجوب العالم كاميرا معدة إعدادا خاصا، يلتقط بها الصور لتكون له عونا على تعلم أنه الضريبة الإبصار. وفي أثناء هذا يحدث أحداث، تتداخل فيها عناصر القصة الغرامية، والقصة العلمية الوهمية، والقصة البوليسية، وقصة الكوارث.

وفي الشطر الأول من فيلم «إلى طرف المعمورة»، ينتقل البطل «سأ فابر» وملاحقه في عام 1999 من فرنسا إلى برلين، فلنشنونه، فوسكو (حيث لا تزال الرابطة الحمراء مرفوعة في عام 1999)، لسان فرنسيسكو، فنوكيو، فالسين، إل إل أن ويتبو جميعا إلى أستراليا في الشطر الثاني من الفيلم. هنالك ينهي فيم فندرس إلى صلب القصة، فيخترع بلدا جديدا خائسا، بل عالما خاصا، يستطيع المخرج أن يظهر فيه الأحلام باستخدام تكنولوجيا الكمبيوتر والكاميرات الخاصة، وفي خلال ذلك، تتعاقب الأحداث، من حب، وقتل، ومغامرات رجال المخابرات الأميركية والسوفييتية، وخطر انفجار قبيلة نووية.

وأما الموضوع الرئيسي في هذا الفيلم، وهو: كيف يمكن في المستقبل للضير أن يرى، فلم يجلس إليه المخرج إلا في الثلث الأخير من الفيلم، ويبدو لنا أنه لم يعطه الخط الذي يستحقه من العناية بسبب الأحداث المزدحمة في هذه القصة الصاخبة، ولكن، ما الذي دعا المخرج فيم فندرس إلى إخراج هذا الفيلم، ومن أين جاءت فكرته؟ كتب فيم فندرس في مقال نشرته له جريدة «دي نسايت» عن العكرة التي قام عليها فيلم «إلى طرف المعمورة»، قال: «سوجد في عام 2000 أجهزة كومبيوتر تكون تعلمت الإبصار، فبعد أن يترجم هذه الكمبيوترات سنين عديدة برباخ ومعلومات متزايدة الدقة، ستصبح قادرة على تمييز الألوان، والأشكال، والمعاني، وعلى تحديدها وتفسير ظواهرها، وستصبح الكمبيوترات قادرة على قراءة المعلومات الصورة وتأويلها، وعلى أن «تعلم» ما هي الصورة التي «تصورها».

كان هذا جزء من الفكرة التي يقوم عليها فيلم «إلى طرف المعمورة». وأما الجزء الثاني من الفكرة، فهو أن بصيرا يبصر العالم للضير، أي أنه يريد أن ينقل ما يراه إلى الضير. فهذا الصور يجوب البلاد حاملا كاميرا المعجبة كما تحمل النظارة، أو كما تحمل الخوذة، والكاميرا المعجبة

تصور بدقة فائقة كل ما يراه، ويسجل الصوت في نفس الوقت، فتنشأ وثيقة «موضوعية» عما يراه صاحب الكاميرا. ثم إن المخرج لا يكتفي بما أخذه من صور طبق الأصل للواقع الذي رآه، وإنما يعمد إلى شيء آخر، فيسجل على الشريط نفسه معلومات إضافية: يسجل نشاط عَه هو أثناء عملية التصوير. ويتم هذا بطريقة الإلكترونية تمكن من تنبج ما يجري في مركز الإبصار بدماع المشاهد من تيارات كهربائية، قوية كانت أم ضعيفة، ومن تسجيلها بدقة فائقة، فتكون هذه العملية الثانية، أي تسجيل المعلومات الإضافية بمثابة «صورة ذاتية» للواقع المشاهد، بينما كانت عليه التسجيل الأولى، كما قلنا، في مقام «الصور الموضوعية» لهذا الواقع. ويسمي فيم فندرس اقتران هاتين العمليتين: «الإبصار الأول».

بعد ذلك، يسجل علمتنا الإبصار الأول على شريط واحد، ثم نسل إلى جهاز كومبيوتر ضخم، يتولى عملية الحاق تيارات الدماغ بالصور الحقيقية. وما أن هذا الكومبيوتر الضخم «تعلم» تمييز الصور، فإنه «يفهم» كل صورة موضوعية تعرض عليه. إلا أنه لا «يفهم»، في بداية الأمر، الصورة الذاتية التي أشرنا إليها، لذا يتعين حل الألغاز الكامنة في الصورة الذاتية التي هي تتكون من عدد هائل من المعلومات الآتية من الدماغ، أي، عبارة أخرى، يتعين الحاق التيارات الكهربائية المسجلة في الدماغ بما يطابقها من عناصر الصورة الموضوعية. ويتم حل هذه الألغاز بتكثير الكومبيوتر من مصدر معلومات جديد، يسقيه فيم فندرس «الإبصار الثاني».

تجري عملية هذا الإبصار الثاني على النحو التالي: يدخل صاحب الكاميرا، بعد أن التقط صوره، إلى غرفة مظلمة معزولة عن الخارج، ويشاهد صوره على شاشة عالية التحليل. ويسجل الكومبيوتر مرة أخرى التيارات الكهربائية التي تجري في دماغ المصور. وما أن المصور يعرف صوره، فإن مشاهدته إيها للمرة الثانية هي عملية إعادة وتذكر، يتتبعها الكومبيوتر خطوة خطوة، ويقارنها

بالصورتين الأوليين، الموضوعية والذاتية، فيستطيع من المعلومات التي يجمعها أن يحل ألغاز الصورة الذاتية الأولى، ويتوصل إلى أن يحدد التيارات الكهربائية التي تكونت منها الصورة في مركز الإبصار من دماغ المصور. لم يبق عندئذ إلا أن يركب الكمبيوتر «صورة ذاتية» من التيارات الكهربائية التي حددها، ثم أن يرسل هذه التيارات الكهربائية إلى مركز الإبصار في دماغ الشخص الضريع. فقد تحدث عندئذ عملية في دماغ الضريع شبيهة بعملية الإبصار عند المصيرين، أو قريبة منها. وعلى كل حال، فهذا ما ذهب إليه المخرج في قصة الفيلم. وقد عهد فيه فندرس بإنتاج «الصور الذاتية» إلى أحد الاستوديوهات التي في طوكيو، له جهاز تصوير وعرض تلفزيوني عالي الكفاءة وقوي التحليل، وجاءت هذه الصور غريبة كل الغريبة، باردة واصطناعية كأنها من عالم آخر، تذكرنا بالانطباعات البصرية التي تتكون عندما ننظر إلى الشمس، ثم نغمض أعيننا. ولأن كان فيه فندرس بارعا في عرض الجانب العلمي من فكرته، فإنه لم يوفق كثيرا إلى إظهار جانبها الفني، وظلّ فيلمه في إطار أفلام التسلية الممتعة، وهذا ليس بقليل.

وفي الجملة، فإنّ فيلم «إلى طرف المعمورة» فيلم غرامي وعلمي وهي تدور أحداثه في مطلع الألف الثالث، كما قال فيه فندرس. وقد صرح في عام 1987 - ثلاثة أعوام قبل بداية أعمال الإخراج - أنّ فيلمه هذا مشروع ضخم لم يسبق له أن أخبر مثله. وهذا صحيح من حيث التفقات، على الأقلّ؛ فقد بلغت ثلاثة وعشرين مليونا من الدولارات، وهو مبلغ معادل لمجيع ما أنفق في الأفلام الأخرى التي أنتجها فيه فندرس حتّى الآن. ولعب الأدوار في هذا الفيلم الذي هو إنتاج ألماني فرنسي أسترالي مشترك، سولفاج دومارتين (2) التي مثّلت أيضا في فيلم «أصنام برلين»، والممثل الأمريكي ولم هارت (3)، وممثلون آخرون من مشاهير الشاشة، منهم جان مورو (4)، وماكن فون سيدو (5)، ورودغر فوغلر (6).

- (1) Wim Wenders
- (2) Solveig Dommartin
- (3) William Hurt
- (4) Jeanne Moreau
- (5) Max von Sydow
- (6) Rüdiger Vogler

نظرة إلى الحقيقة من
الباطن، صورة خيالية من
فيلم «إلى طرف المعمورة»

كلية جديدة لفن التشكيل

من اختصاص كلية فن التشكيل الجديدة . هذا، وقد افتتحت الكلية الجديدة في ربيع العام 1992 . وهي تدرس المواد الرئيسية التالية : التصميم الإنتاجي، والتصميم التصويري، والديكور السينمائي، والإعلام التصويري، وتاريخ الفن، ونظرية الإعلام . كما تدرس المواد الفرعية التالية : الهندسة المعمارية، والرسم، والنحت، والفلسفة، وهي مواد اختيارية . وجلبت كلية فن التشكيل الجديدة أساتذة مشهورين في مجالات تخصصاتهم . نذكر منهم، على سبيل المثال، الأستاذة ماري جو - لافونتان . وكان هذا سببا في أن أكثر من خمسمائة طالب تقدموا لتقيد أسمائهم في الجامعة قبل موعد التقيد الرسمي، مع أن الجامعة لا تقبل حاليا أكثر من مائة طالب . ستبحث، إذا، كلية فن التشكيل بكارلسروه ما الذي سيقفده الفن من تكنولوجيا الإعلام الجديدة، وستطلع الجمهور على نتائج أبحاثها . وستبين لنا الأيام إذا كانت أشعة الليزر، والرقائق الإلكترونية، وشاشات الفيديو تنفع الفن وتثمي . ونحن نعلم أنه سبق كثيرا للفنانين أن عقدوا آمالا على التكنولوجيا العصرية، ثم خابت آمالهم إلا في حالات قليلة نادرة . وفي هذا المجال، يبدو المهتمون بشؤون الفن في كارلسروه أكثر حذرا وتحفظا، فهم يرون أن الوسائل التكنولوجية العصرية لا تغني عن الوسائل التقليدية، وإنما تكملها وتوسع نطاق استخدامها . (RG)

باتت مؤشرات كثيرة تدلّ على أن الفن المعاصر واقع الآن في حالة أزمة وركود . ولكن، ليس من المحتمل أن هذه الأزمة وهذا الركود يهددان لبضة جديدة ثانية في الفن المعاصر، على غرار ما حدث في القرن الخامس عشر؟ أم يأت، في ذلك الوقت، بعد المرحلة الأولى من عصر النهضة مرحلة ثانية أرقى وأسمى؟

هذا، على كل حال، رأي هاينريش كلوتس، المدير لمركز الفن وتكنولوجيا الإعلام الذي بمدينة كارلسروه والعميد المؤسس لكلية فن التشكيل الجديدة . ولأن، بعد أن اكتمل إنشاء هذه الكلية صار لمدينة كارلسروه مؤسستان متصلتان ومتداخلتان، ومزودتان بما يلزم لمتابعة «نهضة الفن العصري الثانية» التي يريحتها السيد كلوتس . والمجدير بالذكر أن النقابات لإنشاء كلية فن التشكيل الجديدة بلغت عدة ملايين من الماركات . وقد وافق على إنشائها برلمان ولاية بادن - فورتمبيرغ في أبريل 1991 بدون معارضة من أي حزب من الأحزاب . ويمكن هذه الكلية من توسيع وظائف مركز الفن وتكنولوجيا الإعلام، فصارت شاملة للتدريب أيضا . كما هي تمكن، بالتعاون مع المركز المذكور، من تقديم برنامج جديد من نوعه، يقوم على ربط الصلة بين الحيايين التاليين : مجال إنتاج الأعمال الفنية الإعلامية وتقديمها، وهو المجال الذي يعمل فيه مركز الفن وتكنولوجيا الإعلام . ومجال الدراسة النظرية والتدريب العملي الذي هو

الجائزة الألمانية لفنّ الإعلام

ريبيكا هورن، وهي حاليا أستاذة بكلية الفنون التشكيلية في برلين. وقد عُرفت بعدة معارض نظمها، وأفلام أخرجتها، وأعمال فنية مختلفة أنجزتها. ستيفان فون هونه، وهو أميركي يقطن هامبورغ، ورجل فنّ، وتكنولوجيا، وعلم في أن. ويدرس فون هونه «أشكالا صوتية» باحثا فيها عن العلاقة بين الأحاسيس البصرية، والسمعية، والبدنية. بول غارين، وهو أميركي من نيو يورك، يُعدّ من جيل الفنّانين الجديد المشتغلين بفنّ الفيديو. وقد عُرف بأعماله الناقدة للأوضاع الاجتماعية. وحصل على جائزة بقيمة عشرة آلاف مارك بول فيريو الذي هو أستاذ في باريس وواحد من أبرز أصحاب نظرية الإعلام وعلم الجبال الإعلامي. وقد وضع قواعد جديدة لتوسيع مفهوم الفنّ. وحصل على جائزة بقيمة خمسة آلاف مارك كلّ من رغبينة كورنويل من نيو يورك، وفكتوريا فون فليسنغ من هامبورغ تقديرا لأعمالها النظرية والتطبيقية في مجال الفيلم التي ساهمت في التعريف بفنون الإعلام الجديدة. (RG)

تُبرز الآن جائزة دولية جديدة الأهمية التي تائب لتكنولوجيا الإعلام في مجالات الفنّ المعاصر، كما تُظهر المرتبة التي بلغتها فروع الفنّ الإعلامي الجديدة. والجائزة الجديدة هي الجائزة الألمانية لفنّ الإعلام التي يمنحها، ابتداءً من 1992، مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام الذي يكرس نفسه، وتبلغ قيمتها الإجمالية 110 000 مارك. وحُصّصت هذه الجائزة للفنّانين الممتازين الذين لا يستخدمون إلا وسائل الإعلام الإلكترونية، أو الذين يتناولونها بالتحليل والنقد. كما تُمنح هذه الجائزة أيضا تقديرا للأعمال والمشاريع الفنية في مجال استخدام وسائل الإعلام الإلكترونية ونقدها. وتُحدّد أمانة الفائزين لجنة يستدعيها مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام بعد التشاور مع صاحب العطاء. وتتكوّن هذه اللجنة من خمسة حكّام مشهورين، يعملون في ميادين الفنون والعلوم ويمثّلون أهم المؤسسات الألمانية والجمعيات ذات العلاقة بالفنّ الإعلامي. وكما ذكرنا، مُنحت الجوائز لأوّل مرّة في عام 1992، فحصل على الجائزة الأولى التي بقيمة ثلاثين ألف مارك كلّ من:





قصر شفيتسنغر يتألق من جديد

في الأعددة القاعدية الحشبية التي يرتكر عليها القصر ، فاختلن غوازن القصر . وشرع منذ عام 1977 في إعادة هذا التوازن وتشبيت أسس القصر في مواضعها . وشرع ، إضافة إلى هذا ، في إصلاح داخل القصر ، وترميم حجراته ، حتى يجدها جمهور الزوار في رونقها القديم . وبذل في هذا الإصلاح مجهودات هائلة . وعلى سبيل المثال ، فقد بُنيت الجدران ببطانة من حرير ، صُنعت في مصنع فرنسي متخصص في مثل هذه الأعمال . كما أن ستائر المظال التي على الأسرة الأميرية صُنعت من حرير ، هي الأخرى ، في المصنع الفرنسي نفسه . هذا ، واحتفل في يونيو 1991 بإنهاء أعمال الإصلاح والترميم ، فأقيمت حفلات الموسيقى والباليه ، وعُرضت ألعاب نارية وبحيرة .

(TB)

اشتهرت مدينة شفيتسنغر الواقعة غرب هايدليرخ شهرة واسعة بقصرها الباروكي الذي بُنيت حديقته من أجل الحدائق الألمانية . وقد رُتبت هذه الحديقة في السنين الأخيرة ترتيباً جديداً ، ونُفق في ذلك عدة ملايين من الماركات ، عُرس فيها صفوف جديدة من أشجار الزيزفون على الماشي ، وُرم كثير من تماثيلها ومبانيها ، بيد أن المسجد الذي في وسط هذه الحديقة لم يُنَته من إصلاحه بعد . ونشير إلى أن هذا المسجد الذي أقيم في الفترة ما بين 1778 و1795 قد أخذ في التدهار . ونقدّر الآن مدة ترميمه بخمس سنين ، ونفقات هذا الترميم بنحو عشرة ملايين من الماركات . ولم تقتصر أعمال الترميم والإصلاح على الحديقة ومبانيها ، بل شملت القصر نفسه . وقد أصبح ذلك لازماً بعد أن انخفض مستوى المياه الجوفية في وادي الراين ، وبدأت العفونة تظهر

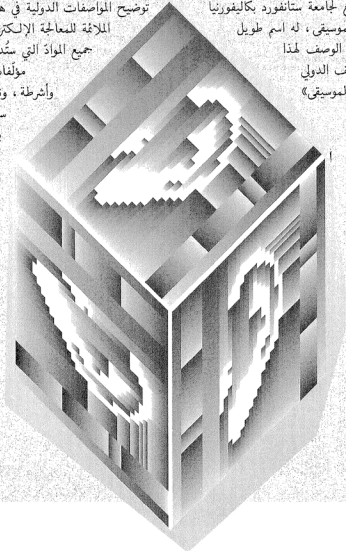
الأرشيف الدولي الكهربائي الصوتي للموسيقى

وتخزينها بالطريقة الرقمية، وجعلها في «مكتبة صوتية» مفتوحة للعلماء، والباحثين، والجمهور في المبنى الجديد التابع لمركز الفن وتكنولوجيا الإعلام بكارلسروهه.

وقد قرّر البدء بتسجيل الأعمال الموسيقية القديمة الهامة من هذا القرن لكي لا يضيع هذا التراث الموسيقي، علماً بأنّ الشروط التي تحتوي هذه الموسيقى مهددة بالتلف لقصر مدة صلاحيّتها. وهكذا، ستشمل أعمال التسجيل في المرحلة الأولى من إقامة الأرشيف المذكور أكثر الموسيقى تعزّضاً لخطر الضياع، وهي التسجيلات التي أنتجت من أوّل ما ظهر التسجيل إلى بداية أعوام الستينات. كما قرّر توضيح المواصفات الدولية في هذا المجال، وإعداد البرامج الملائمة للمعالجة الإلكترونية. والجدير بالذكر أنّ جميع المواد التي ستدخل في الأرشيف - من مؤلّقات موسيقية، وأسطوانات وأشرطة، ونوتة، ونصوص وشروح - ستُخزّن في أسطوانات CD بالطريقة الرقمية وحديّها، وسيوضع جميعها تحت تصرف الجمهور. فهذا، كما نرى، مشروع متعّاسك، لم يُستبق إليه. (RG)

من المعلوم أنّ استخدام وسائل التكنولوجيا الإلكترونية صار يتعدّى بالمراد في ميادين الأعمال التشكيلية والفنية. وقد فتحت هذه الوسائل إمكانيّاتها الهائلة مجالات جديدة كلّ الجِدّة لفروع الفنّ المختلفة، وخاصّة للموسيقى العصرية يشقّ أصنافها. ويجري الآن الإعداد لدراسة علمية شاملة لتاريخ الموسيقى العصرية، مع ما يستتبع ذلك من تسجيل، وحصر، ويسمى أصحاب هذا المشروع إلى وضع نتائج أعمالهم في متناول الجمهور.

وهكذا، فقد شرع مركز الفنّ وتكنولوجيا الإعلام الذي بمدينة كارلسروهه في التعاون مع مركز أبحاث الكمبيوتر والموسيقى والصوتيات التابع لجامعة ستانفورد بكاليفورنيا على إقامة أرشيف دولي للموسيقى، له اسم طويل بعض الشيء، لكنّه دقيق الوصف لهذا الأرشيف، وهو: «الأرشيف الدولي الرقمي الكهربائي الصوتي للموسيقى» وسيكون من وظائف هذا الأرشيف الجديد جمع كلّ الأعمال الموسيقية الكهربائية الصوتية ذات الأهمية من جميع العالم،



وهكذا، فما على التلاميذ الألمان، وما على الذين يتعلمون اللغة الألمانية، إلا أن يظلوا يتخبطون في التعقيد والتناقض الذين تشتمل بهما قواعد ضبط الكتابة ووضع العلامات في اللغة الألمانية.

(RG)

OHNE RABATT
Über Literatur aus der DDR
Marcel Reich-Ranicki
Deutsche Verlags-Anstalt,
Stuttgart, 1991

حول أدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية

مرسيل رايش - رانيكي

دار النشر «دويتشه

فرلاغس أنشتالت»، شتوتغارت
1991، 288 صفحة

اشتغل مرسيل رايش - رانيكي منذ أعوام الخمسينات بأدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية على نحو متصل. وكان حريصا دائما على مراعاة الظروف التي عمل فيها الأدباء في تلك الدولة، ونشروا فيها أعمالهم. كما حاول، ما استطاع، ألا يتخذ في تقويم كتبهم معايير دون المعايير التي يتخذها لتقويم كتب أدباء الغرب. وكان موقفه منهم موقفا متغلبا، متغلبا، ومتغلبا في التعريف بهم تعريفا دقيقا. وكتب مرسيل رايش - رانيكي في الفترة ما بين 1961 و1991 مقالات تحليلية عن ثمانية عشر أدبيا وأديبة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية، عرّف فيها بهم، وعرض أفكارهم وميَّزاهم بالتفصيل.

كلمة من مقدرات معجم دودن الغربي. ويعود هذا النقص إلى أن المعجم الشرقي أهدى كثيرا من تعابير اللغة العامية والمصطلحات ذات الأهمية السياسية.

وقد أتبع الأئودج الغربي في إعداد الطبعة المشتركة الجديدة التي ويبتع، فصارت في الحملة محتوية على 115 ألف كلمة. وجاء في هذه الطبعة كثير من التعابير المأخوذة من الإنكليزية، وقسم من المصطلحات الخاصة بالجمهورية الألمانية الديمقراطية، وهي مصطلحات «هينة» لفهم ما حدث في الماضي القريب»، مثلا جاء في المقدمة. وعرضت التعليقات لضبط الكتابة ووضع العلامات عرضا أفضل في هذه الطبعة، سعيا إلى مزيد من الوضوح، وتسيلا لاستخدام المعجم. هذا، ولم تجز العملية الكبرى لإصلاح ضبط الكتابة. وقد أثار هذا الموضوع نقاشا واسعا ونزاعا شديدا في وسائل الإعلام عندما عُلم بإعداد الطبعة الجديدة المشتركة لمعجم دودن. وجاء في مقدمة المعجم الجديد أن هذا الإصلاح «لا يمكن أن يتم إلا من خلال إصلاح رسمي لضبط الكتابة، يتفق عليه جميع الدول الناطقة بالألمانية». بيد أننا نستطيع أن نلاحظ أن هذه الطبعة الجديدة لمعجم دودن قد شارك في إعدادها كل من هيئة تحرير دودن التي يماهاهم، والهيئة التي يلايرين، ولجنة دودن المساوية، ولجنة دودن السويسرية.

DUDEN

Die deutsche Rechtschreibung,
Bibliographisches Institut und
F.A. Brockhaus, Mannheim, 1991

«دودن»

المعجم الألماني لضبط الكتابة

الإصدار: المعهد البليوغرافي

ودار «بروكهاوس»،

مانهايم، 1991

صدرت في عام 1881 الطبعة الأولى من معجم «دودن» الذي هو، كما قيل، «أم مرجع لضبط الكتابة الألمانية». وقد وضعه كونراد دودن الذي كان مدرسا في المعاهد الثانوية، وهدف بوضعه إلى «إعداد معجم كامل، ضابط للكتابة الألمانية، وصالح لجميع البلاد الناطقة بالألمانية».

وفي عام 1991، احتفل بصددور الطبعة العشرين لهذا المعجم الكلاسيكي، واحتفل أيضا بوحدة هيئة التحرير لهذا المعجم التي أعيدت من جديد بعد أن انفصلت الهيئة إلى قسمين إثر الحرب العالمية الثانية. وهكذا أصبح للألمان، عامًا بعد أن صاروا شعبا واحدا من جديد، هيئة تحرير واحدة، تشرف على معجم دودن.

أما الفارق بين معجم دودن الشرقي الذي صدر في لايزينج ومعجم دودن الغربي الذي صدر في مانهايم، ففي العرض خاصة ونجم المادة. أما ضبط الكتابة، فلم يتغير، وظل طوال سنين التجزئة موافقا للقواعد التي حددها المؤتمر الدولي لضبط الكتابة في عام 1901. وكانت مفردات معجم دودن الشرقي أقل بنحو خمسة وثلاثين ألف

ويعرف هذا الكتاب القارئ بأصحاب
اختارات تعريفها حسناً، فهو يحتوي
على بيتي موجزة لهم، وعلى عرض
قصير لمؤلفاتهم، وهكذا يستطيع القارئ
أن يكون لنفسه فكرة عن الأدباء
والأدبيات الذين لم يقرأ لهم بعد. ومن
مميزات هذا الكتاب أنه يحتوي كذلك
على عرض موجز لتاريخ الأدب العربي
وتفاعلاته مع الأدب الأوروبي في
السنوات المائة الماضية، وعلى ما نتج
عن هذه التفاعلات من خلاصات
نظرية في صفوف المثقفين. وهذا كله
كفيل بأن يضيء اهتمام القارئ الألماني
بالأدب العربي.
ونحن نعتقد أن السيد سلمان توفيق قد
نصح، بنشر هذا الكتاب، «في أن
يعطي القارئ فكرة عن الفن القصصي
العربي الحديث، وفي أن يزيده، من
طريق الأدب، بمعلومات عن ثقافة
العرب ومجتمعهم وتاريخهم
(HVG) وسياستهم».

ARABISCHE ERZÄHLUNGEN
Suleman Taufiq (Hrsg.)
dtv, München, 1991

قصص عربية

سليمان توفيق (الناشر)

دار النشر dtv، ميونيخ، 1991،

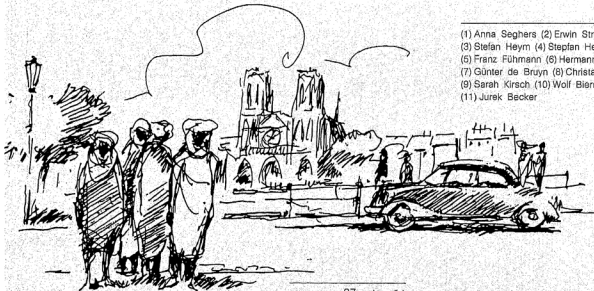
363 صفحة

نشر سلمان توفيق كتاباً بعنوان «قصص
عربية»، جمع فيه مختارات كتبها في
هذا القرن أدباء وأدبيات من كل
أقطار الوطن العربي تقريباً. ومن حسن
الحظ أن الكتابات العربية قد صرن
يعرضن في أعمالهن أكثر فأكثر للمشاكل
الخاصة بالمرأة ويعالجها معالجة أدبية
وينشرها. وقد خُصص من هذا
الكتاب قسم لا بأس به لهؤلاء
الكتابات اللاتي نذكر منهن، على
سبيل المثال، ليلي العثمان من
الكويت، وعفيفة رفعت، وسلوى
بكر من مصر، وبثينة الناصري من
العراق.

نذكر من هؤلاء الأدباء والأدبيات: أنا
سيغرس (1)، وإرفين شترمتتر (2)،
وستيفان هام (3)، وستيفان هرملين
(4)، وفرانتس فومان (5)، وهرمان
كانت (6)، وغنتر دي برين (7)،
وكرستينا فولف (8)، وصاره كيرش (9)،
وفولف بيرمان (10)، ويوريك بيكر
(11).

وقد عالج رايش - رانيكي في مقالته
الخلفيات الثقافية والسياسية لهؤلاء
الأدباء والأدبيات، كما عالج الجوانب
المتصلة بتاريخ الأدب التي تظهر أن
وحدة الأدب الألماني ظلت قائمة في
العقود الأخيرة رغم ما تعرضت إليه
من الأخطار الصغيرة والكبيرة.
وكتب رايش - رانيكي في مقدمة كتابه
حول أدب الجمهورية الديمقراطية أنه
أصبح من إلح الضرورة، الآن بالذات
بعد أن زالت هذه الدولة، أن «نتبين»
بالمثلة المحددة، أهمية - أو تفاهة -
المساهمة التي ساهمها كتاب ألمانيا
الشرقية في أدب عصرنا». هذا، وعلق
مارسيل رايش - رانيكي أهمية كبيرة على
أن ينشر في كتابه هذا المقالات
التحليلية التي كتبها قديماً دون أن يغير
فيها شيئاً.

- (1) Anna Seghers (2) Erwin Strittmatter
(3) Stefan Heym (4) Stefan Hermlin
(5) Franz Fühmann (6) Hermann Kant
(7) Günter de Bruyn (8) Christa Wolf
(9) Sarah Kirsch (10) Wolf Biermann
(11) Jurek Becker





إليها قبل ألفي عام؛ المسيحية التي
تستمدّ منها هذه القارة هويّتها.
وسيفريد هونكه لا ترى سبب انهباء
الحضارة الأوروبية - كما يراه شبينغلر
- في قانون طبيعي قاهر، يسري على
الحضارات كما يسري على الكائنات
الحية، فينبغيها من نشوء إلى غو،
فازدهار، فنضوج، فهلاك محتوم. كما
أن سيفريد هونكه لا ترجع هذا الانهباء
إلى قانون دوري، يباشر الدمار
بمقتضاه الحضارات واحدة تلو
أخرى، وإلّا ترجعه إلى أسباب بنيوية
نفسية، ليس غير.

مرحلة الانسجام والتعود على الجديد
والتعامل معه تعاملًا إيجابيًا. وتحدث
هبة ثقافية بعد ذلك، قد تنتهي إلى
حلول مرحلة حضارية مزدهرة. لكنّ
الازدهار ما يلبث أن يتوقّف ويتحوّل
إلى ركود، ثم إلى تدهور وانهباء. وإلّا
يحدث هذا، لا لأنّ تلك الحضارة
شاخت وقدم عهدها، وإلّا لأنّ
عقلية ذلك الشعب معارضة للبنى
الفكرية التي أدخلها الأجنبي. فهي
بنى فكرية «غير مناسبة»، تحدث مع
الوقت فراغًا في النفوس، فينبئها
الناس في آخر الأمر. وينتج عن هذا
الفراغ أزمة فكرية ونفسية خطيرة.
لكنّ هذه الأزمة بهمة وضرورة لأنّها
تمهّد لظهور العقلية الأصلية من
جديد، تلك العقلية التي كُتبت دهرًا
طويلاً وحُسبت. فالأزمة هيّئة إذاً
الظروف المواتية لهبة ثقافية تقوم على
قاعدة العقلية الأصلية، وتسوّ الفراع
الفكري، وتطلق قواها الخلاقة طبقاً
لطبيعتها الذاتية وقوانينها الخاصة.

وتستخدم سيفريد هونكه لتفسير
العمليات الحضارية نظريتها الخاصة في
التاريخ التي وضعها في أعوام
الخمسينات، وهي نظرية قائمة على
العوامل النفسية والفكرية الأصلية
للشعوب، وعلى تغيّر هذه العوامل
خلال العمليات التاريخية. فالنموذج
الذي تتخذه سيفريد هونكه لشرح
التاريخ أفنودج نفسي، لا يحتاج إلى
قوانين حتمية يخضع لها. كما هو قادر
على تفسير الحالات المتشابهة التي تتر
بها الحضارات المختلفة.
وتقول هذه النظرية بأنّ شعباً من
الشعوب إذا صُرف في زمن مبكر عن
ثقافته، وعقليته، ومعتقداته،
وتصوراته، ودينه، وذلك عن طريق
الاحتلال أو التبشير، وإذا غلبت على
ثقافته ثقافة شعب ثان ذي بنى فكرية
أخرى - خاصة إذا كانت هذه البنى
أرحم وأمتن - عندئذ يترّ الشعب
المغلوب بفترة تتغيّر فيها القيم تتغيّر
كاملاً، ويختلّ التوازن، وتفسد
الأخلاق فساداً واسعاً. ثم يلي مرحلة
الانهباء هذه مرحلة ثانية، هي

VOM UNTERGANG DES
ABENDLANDES
ZUM AUFGANG EUROPAS
Bewußtseinswandel und
Zukunftsperspektiven
Sigrid Hunke
Horizonte Verlag, Rosenheim, 1989

من أفول الغرب إلى طلوع أوروبا
تغيّر العقلية واحتمالات المستقبل
سيفريد هونكه
دار النشر «هورنسونته فراغ»،
روزنهام، 1989،
335 صفحة

سيفريد هونكه كاتبة ومفكرة معروفة
لدى جمهور واسع، خاصة بعد ظهور
كتابها المشهور «نفس الله تسطع على
الغرب». وصدر لها كتاب جديد،
عرضت فيه تصوراتها عن مستقبل
القارة الأوروبية. وقد نشأ من قبلها
بمستقبل هذه القارة الفيلسوفان
فريدريش نيتشه (1) وأوسفالد شبينغلر
(2). وسيفريد هونكه تشاطرها الرأي
في أنّ الحضارة الغربية صائرة إلى
أفول. لكنّها، على عكسها، ترى أنّ
أوروبا لن تزول، وإلّا الزائل هو
«الخاصية الغربية» لأوروبا. وهي
مقتنعة أنّ الانهباء الشامل لجميع البنى
والقيم في هذا الغرب المسيحي شرط
أساسي لكي تكتشف أوروبا هويّتها
الحقيقية ولكي تتحقّق هبة الفكر
الأوروبي وتنطلق قواه.

والواقع أنّ أوروبا تشهد منذ زمن طويل
أفولاً متسارعاً لعصر تاريخي معين،
وهو العصر الذي بدأ بدخول المسيحية

(1) Friedrich Nietzsche
(2) Oswald Spengler

MOROCCO
Photographie
Harry Gruyaert
Schirmer-Mosel München, 1990

المغرب

صور فوتوغرافية

هاري غرويرت

دار النشر «شيرمر - موزل» ،

ميونخ ، 1990 ، 52 صورة ، 112 صفحة

في هذا الكتاب المصور المثار للنس كثيرا من حب صاحبه هاري غرويرت لمنظر المغرب الطبيعية المتنوعة ، ولناس المغرب . كما للنس فيه ميله الشديد إلى الحياة المغربية اليومية وبعض مشاهدتها التي تظل في الغالب خفية ؛ تلك المشاهد التي تنبعها هاري غرويرت بكاميرا مدّة تقرب من عشرين عاما ، ويمكن من أن يلتقط منها قسما لا بأس به . ومن يطلع على صوره التي صوّرها في الفترة ما بين 1974 و 1989 ، يجدها أبعد ما تكون عن الابتذال الذي نلسمه كثيرا في صور بلاد السياحة الجنوبية ، وأما يشعر منها «آية اللحظة التي تأتي على غير ميعة» ، كما قال هاري غرويرت نفسه واصفا عملية التصوير المباشر . وقد بذل هذا المصور مجهودا ضخما ، والتقط مجموعات عديدة من الصور الجيدة للأصواء والظلال ، ولجدران والباحات ، والمنازل ، والمناظر الطبيعية ، محاولا دون كلال أن يبلغ درجة الإتقان ، فاحصا المشاهد ومدققا فيها فخص الرسام وتدقيقه . وكان كل ما صوره حاملا لطابع بلاد المغرب وأحسن صفتها ويميزاتها . وظل هاري غرويرت سنين طويلة يختلف

الله والعالم
الله والإنسان
الدنيا والآخرة
الكنيسة والدولة (الأول من ملكوت
الله ، والثانية من ملكوت الشيطان ،
حسب زعمهم)
الديني والديني (مثل التناقض الذي
بين السماوي والأرضي)
الروح والجسد
الرجل والمرأة
الروح والمادة
النفس والجسم

وكان لا بد - في رأي سيفريد هونكه - أن يعود مذهب الثنوية المسيحية على أوروبا بالوالة في نهاية المطاف ، لأن الشعوب الجرمانية كانت تؤمن بوحدة الكون والكيان ، وبوحدة المتناقضين إيمانا عميقا راسخا . وقد اندلعت في أوروبا باستمرار ، وعلى مرّ القرون ، حركات قاومت مذهب الكنيسة الشوي بعنف شديد . لكن الكنيسة ظلت متمسكة بهذا المذهب ، لا تحيد عنه ، ورمت بالإلحاد كل من خالفها وكل من اعتنق دينا آخر ؛ فأدّى هذا إلى أزمة فكرية لدى كل الذين لم يعودوا يصدقون بتعاليم الكنيسة . ويقول سيفريد هونكه إن أوروبا بدأت تتغلب الآن على مذهب الثنوية . وجاءت في كتابها بأمنلة كثيرة لذلك ، وترى هذه المفكرة أن أوروبا لم تستفيد بعد كل وسع . بل العكس ، أوروبا هي الآن «مقبلة على مرحلة من تاريخها ، طال انتظارها ، ستنتقل فيها قواها الدينية بكل حرية» . (RG)

وترجع سيفريد هونكه أسباب الأزمة الفكرية والنفسية الحالية في أوروبا إلى التبشير المسيحي الذي أخضع هذه الفاترة قديما ، وإلى التناقض بين الذي تنسّم به إلى الفكرية . فهذه البنى الفكرية كانت مصدرا للخلافات المتواصلة منذ عهد النهضة والإصلاح البروتستانتي ، وسببا في نبذ «العناصر غير المناسبة» منذ عهد التنوير . ومع هذا ، فإن الكتابة ترى عناصر جديدة ظهرت ، أو بدأت تظهر ، من خلال الانقراض المتكسدة في أوروبا التي شغلها الأزمة وأنها دون أن تتمكن من القضاء عليها .

ولكن ، ما هي العناصر غير المناسبة التي أشارت إليها الكتابة ؟ وما الغريب في الفكر المسيحي الغربي عن العقلية الأوروبية ؟ أجابت سيفريد هونكه عن هذا السؤال بعد أن درست دراسة واسعة التصورات الدينية التي كانت في أوروبا قبل أن تدخلها المسيحية . وقابلتها بالتصورات المسيحية . وانتهى البحث بسيفريد هونكه إلى أن اقتنعت بأن هذه العناصر الغربية وغير المناسبة كامة في مذهب الثنوية الذي هو ملازم للمسيحية .

ففي مذهب الثنوية المسيحية تناقض دائم ، لا يمكن تحطيمه ، يفصل المفاهيم فضلا غير قابل التوفيق . فكل شيء خير أو شر ، وطاره أو أم . ونذكر من أمثلة هذا التناقض الذي يزعجه مذهب الثنوية :

صورة الصفحتين 90 و 91 مأخوذة في مدينة
تفراوت المغربية عام 1975





CAHIER D'ETUDES
MAGHREBINES
Lucette Heller (Hgb.), Köln, 1992

كراريس الدراسات المغاربية لوسيت هيلر (الناشرة)، كولونيا

فكرة إصدار كراريس عن الدراسات المغاربية جاءت من رغبة في الحفاظ على الجهود الفكرية والعمل العلمي اللذين تجعّدا من العديد من المحادثات، والنقاشات، والقراءات، والدروس، والمحاضرات، التي ألقاها أ. سام في إعداده أساتذة جامعيون، وشعراء، وروائيون، ورسامون، ومخرجون سينمائيون، وغيرهم من العاملين في فروع الفنون المتنوعة. وكلّ هؤلاء الناس جاءوا معهد الدراسات الرومانية التابع لجامعة كولونيا، وقدموا مساهماتهم في إطار «فرع الدراسات المغاربية»، فكانت مساهمات مختصة، لا محالة. والجدير بالذكر أنّ فرع الدراسات المغاربية المذكور قد أُسس عام 1986 في جامعة كولونيا. ومن الذين ساهوا، نذكر على سبيل المثال، لا الحصر، رشيد بوجدرية، وإدريس شرايبي، وفوزي ملاح، وآسية جبار، وألبيرت ميمي.

وصدر الكرّاس الأول من الدراسات المغاربية في 1989، وكان موضوعه: «المغرب والحركة العصرية»، وقد أبرز ما هو جديد في أشكال التماير الفنية في المغرب والجزائر وتونس، هذه الدول الثلاث التي ما زالت محتفظة بتراث قويّ حيّ، يعود إلى قرون عديدة.

الاتصال بالنظر، فكان قائما، لا بين المصوّر والناس وحدهم، وإنما بينه وبين المدن أيضا، والأزقة، والحيوانات، والجناد. ونلمس من الصور تركيزا ذهنيا وانتباها قويين لدى المصوّر، وحرصا منه على التزام موقف موضوعي، يكتفه من المحافظة على حالة التركيز والانتباه. والجدير بالذكر أنّه لم يصوّر بالعدسة المقرّبة إلا الصورتين الأولى والأخيرة من هذا الكتاب. كما نلمس من جميع الصور حسنا دقيقا لدى هذا المصوّر في اختيار نسب الضوء والظلال، وفي انتقاء الألوان. وهذا ما يمنح صوره طابعا «شرباليا»، يجعلها تبدو كأنّها خارج محيط الزمان. يظهر لك ذلك عندما تتلّع في هذا الكتاب على الصور الساخوذة في جبال الأطلس، وفي أحياء المدن القديمة، والقلاع، والحصون، وغيرها من الأماكن المغربية. وكلّ صورة من هذا الكتاب - بدون مبالغة - تحمل طابعا خاصا، وتقول قولا خاصا، فهي كاللؤلؤة في العقد. وليس هذا الكتاب تحقيقا مصوّرا، ولا هو يعرض للمسائل السياسية والاجتماعية، وإنما هو كتاب أراد صاحبة أن يعبر منه عن إعجابها بجبال المغرب وعن حبه لأهله.

(HvG)

إلى مناطق المغرب المتنوعة السكان والعادات، فزار جبال الأطلس، وزار الصحراء، ومنطقة الساحل الأطلسي، وساحل المتوسط مرارا عديدة.

وقوبل هذا المصوّر بتحفّظ في أكثر من مكان بسبب الكاميرا التي يحملها، فتعلّم بمرور الوقت كيف يتصرّف اعتمادا على حسّه وخبرته المهنية وحدهما. يقول في ذلك: «كلّما تتنحّيت وجعلت شخصي في خلفية الأحداث، ازدادت اقترابا إلى الناس بالكاميرا». فهي إذا طريقة التصوير التي لا يكاد يُشعر فيها بوجود جسدي للمصوّر! وقد نجح بهذه الطريقة في أن يلتقط صورا نادرة الجمال، سواء في ذلك صور المناظر الطبيعية الرائعة الألوان وصوّر من الحياة المدنية قويّة التعبير. وتحمل صور هاري غزويرت خاصية التناقض وملاءمة الأشياء وعناصر الحياة بعضها لبعض: فالأشكال منسجّمة بعضها مع بعض، والألوان منسجمة مع الطبيعة، والناس منسجمون مع أعمالهم اليومية. وهذه كلّها ميزات كادت للأسف - تختفي الآن في أوروبا اختفاء كاملا. ويقول هذا المصوّر إنّهُ التقط صوره دون أن يكون له اتصال مباشر بالناس الذين صوّرهم. ويعني بالاتّصال هنا الكلام والمحادثة خاصّة. وأمّا



WIDERSCHEN AFRIKA

Zu einer algerischen
Literaturgeschichte

Heiga Walter
Harrassowitz, Wiesbaden, 1990

انعكاس إفريقيا

كتاب في تاريخ الأدب الجزائري

هيلغه فالتر

دار النشر «هاراسوفيتس» ،

فيسبادن، 1990 ،

187 صفحة

صدر كتاب في تاريخ الأدب الجزائري المعاصر لهيلغه فالتر التي هي مستشرقة وثانية لرئيس الجمعية الألمانية الجزائرية. وفي هذا الكتاب، عرضت المؤلفات لثلاثة وأربعين أدبياً وأدبية، وناقشت أعمالهم الثرية بإسهاب، كما نظرت إلى بعض ما نظموه من شعر، وما ألفوه من روايات مسرحية. ومن هؤلاء الأدباء والأدبيات جماعة واسعة الشهرة، ومنهم من حصل على عدة جوائز دولية. وما هذا إلا دليل على أن الأدب الجزائري المعاصر أدب غنيّ خصب، متعدد المواضيع، واسع المآخذ، متفتح. ولم تعرض هيلغه فالتر الفرسيين الذين عاشوا في الجزائر، أمثال كامو، وزوي، وروبلين، فهؤلاء الأدباء ينتسبون، بدون شك، إلى أرض الجزائر الخصب أديباً، كما ينتمي إليها الأدباء الجزائريون الكاتبون بالفرنسية. وهل تنوع الأدب الجزائري وغناه إلا من آثار تاريخ هذا البلد والحضارات التي ازدهرت فيه. وليس في الجزائر إلا أدب واحد:

Gregorio Mansur: Quand les mille et une nuits voient le jour en Amérique

Mahmoud Tachourne: Le rayonnement des mille et une nuits dans la littérature mondiale
Claude Lauriol: L'influence des mille et une nuits sur la littérature française du XVIIIe siècle
Ahmed Jabri: Les stratagèmes narratifs des mille et une nuits ou De l'ambiguïté du discours préliminaire

Isabelle Larrivière: De la mille et troisième nuit d'Abdelkadir Khatibi ou La parole permise
Lucette Heller-Goldenberg: La mille et deuxième nuit de Mostafa Nissaboury ou La brisure d'un mythe

Anissa Benzacour-Chami: La prière de l'absent de Taher Ben Jelloun ou Une relecture des nuits Othman Ben Taleb: Errance et connaissance: Aux sources de l'écriture nadirienne

Giuliana Toso Rodinis: Fable et histoire dans les 1001 années de la nostalgie de Rachid Boudjedra
Beida Chikhi: Quel au-delà pour la sultane des aubes? Les mille et une nuits dans l'œuvre d'Assia Djebbar

Guy de Boschère: Les mille et une nuits ou Le mythe du rêve éveillé

Margarita Lopez: La face cachée de mille et une nuits: Une littérature pour les marginaux
Nadya Bouzar Kasbaj: L'Alger des mille et une nuits: 1920-1980

Hamed Mohamed Habib: Les mille et une nuits: Du météore à la queue

Yannick Yotte: La symbolique de l'espace dans un conte des mille et une nuits: Aladin et la lampe merveilleuse

Nja Mahdoui: L'orient des vérités
Jean Chatelain: Influence des mille et une nuits sur la peinture européenne.

وتُطلب الكرايس والمعلومات من العنوان التالي:

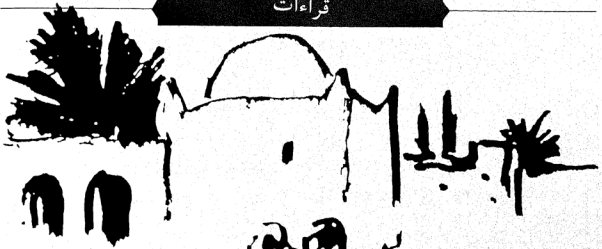
Lucette Heller, Maternusstr. 27
D-5000 Köln 1

وأما الكراس الثاني، فصدر في 1990 بعنوان: «المغرب في المؤت». .

وتناول، أكثر ما تناول، الأعمال الفنية لنساء من دول المغرب. ومن هؤلاء النساء من تعدت شهرتهن حدود المغرب العربي. منهن، مثلاً، آسيا جبار المعروفة في ألمانيا حيث أجرت مقابلات صحافية، وقرأت من كتاباتها في الندوات الأدبية؛ وقد نُشر لها مقالات في هذا الكراس الثاني.

ونفذ الآن - للأسف - جميع نسخ العديدين الأول والثاني. وصدر في نهاية فبراير 1992 عدد ثالث من كرايس الدراسات المغاربية، كان محتواه: تحليل أهمية المدن في العمل الفني. . وعرض الكراس أمثلة من مراكش، وتونس العاصمة، والجزائر العاصمة.

هذا، وشرع الآن في إعداد الكراس الرابع، وهو بعنوان: «شعر باللغة الفرنسية من بلاد المغرب العربي». كما أن الكراس الخامس تحت الإعداد، هو الآخر، وهو يحمل عنوان: «ألف ليلة وليلة». والمقرر أن يُنشر في هذا الكراس سبع عشرة محاضرة من المحاضرات التي أقيمت خلال الدورة السابعة لأعمال الجامعة الأوروبية العربية المتجولة التي انعقدت بمدينة بالرمو في سبتمبر 1991. وعلمنا من الناشر أنه اختار هذه المحاضرات لأنها محررة بالفرنسية، وبسبب علاقتها بدول المغرب العربي، ونريد هنا - تكلةً لقائلنا، بالرمو، مرحلة جديدة في تاريخ الجامعة الأوروبية العربية المتجولة - أن ننشر، بوجه الاستثناء، محتوى هذا الكراس الخامس من الدراسات المغاربية الذي سيصدر في شهر أكتوبر 1992، على الأرجح:



الفرنسي - التي تتكلم الفرنسية. وكان كاتب ياسين يرفض هذه الدائرة الثقافية رفضا شديدا، ويعدها «وجهها من وجوه الاستعمار الجديد مساهما في طمس الهوية الجزائرية». يقول كاتب ياسين: «أكتب بالفرنسية لأعلم الفرنسيين بأنني لست فرنسيا».

ونذكر من أعمال كاتب ياسين المناهضة للبنى الاستعمارية مسرحية بعنوان «الرجل ذو النعل المطاطي»، شجب فيها حرب فيتنام. وقد كتبها بعد أن زار الصين وفيتنام. كتبها بالعربية، فكانت تحولاً في حياته الأدبية، وعودته إلى لغته الأم. وقد أصدرت جاكولين أرنو، وهي عالمة في الآداب، مؤلفات كاتب ياسين في كتاب عنوانه: «عمل مجزأ»، يمكن من الاطلاع الواسع على جذور هذا الأديب، وعلى تاريخ بلده (1).

ثم انتقلت هيلغه فالتر في الفصول التالية من كتابها، «انعكاس إفريقيا»، إلى وصف مجتمع الجزائر وأهلها من حيث أن هذا البلد قد استعاد هويته وأثبتها بعد أن حاول المستعمر طمسها. وعرضت المؤلفة في هذا المجال إلى عدد

موضوعه حول نهضة الشعب الجزائري. وقد نجح هذا الكتاب نجاحا واسعا، وثبه العالم إلى وجود أدب جزائري، أو، على الأقل، إلى أن أدبا جزائريا كان في صدد الظهور والنشأة. وكان محتوى هذا الأدب الجزائري الناشئ شديد الاتصال بمكافحة الاستعمار في تلك الفترة. نلنس هذا في «هجمة»، كما نلنسه في الروايات المسرحية التي كتبها كاتب ياسين ابتداء من منتصف الخمسينات. واستخدم هذا الأديب اللغة الفرنسية في المؤلفات التي ألفها حتى أعوام السبعينات، مع أنه رفض - ككثير من أدباء شمال إفريقيا - أن يكون معدودا في الدائرة الثقافية الفرنسية. ومعروف أن هذه الدائرة تشمل، على حسب ما اصطُحح عليه، الشعوب - غير الشعب

الأدب الجزائري! مع أن كاتب ياسين قال مرة في عام 1988، مشيرا إلى الصعوبات التي واجهتها حركة التعريب: «الجزائر ثلاثية اللغة» - يعني: العربية، والفرنسية، والبربرية - ونحن إذ نقول إن الأدب الجزائري واحد، فدلينا المواضيع التي يعالجها هذا الأدب. وانظر إلى ما يكتب فيه الأدياء الجزائريون بالفرنسية، يكتبون فيها يكتب زملؤهم بالعربية: يكتبون جميعا في المواضيع الخاصة بالوضع الداخلي في الجزائر. فاختلاف اللغة لم يؤد إلى اختلاف الأغاط الأدبية في المغرب العربي؛ وهذا ما يراه جمهور النقاد، وما تراه السيدة هيلغه فالتر أيضا.

عرضت في بدايه كتابها إلى علم من أعلام الأدب في المغرب العربي: كاتب ياسين الذي تقول عنه المؤلفة إنه «متنقل بين عالمين»، وقد أثرت فيه أحداث الثامن من مايو 1946 وتأثيراتها تأثيرا عميقا. كما أثرت في غيره، ففي ذلك اليوم، قعت قوات الاحتلال الفرنسية مظاهرة شعبية في مدينة سطيف، كان فيها كاتب ياسين، فأخذوه ومجنوه. واستمد كاتب ياسين من هذه الأحداث جل مادة كتابه الرئيسي، «هجمة»، الذي يدور

(1) Oeuvre en fragments

تقاليد كثيرة رفضا قاطعا، وعلى غرار، بنقد عبد الحميد بن هدوقة وضع المرأة في المجتمع الجزائري، ويطالب لها بحقوق أوسع. وقد صدرت له رواية بعنوان «ريح الجنوب» في عام 1971، عالج فيها لأول مرة موضوع «المرأة بين عائلتين» في المجتمع الإسلامي معالجة أدبية. وكتب عدة أدباء في موضوع المرأة الجزائرية، منهم أسية جتار، ويمينة مشاكرة، والشاعرة نادية قندوز. ويرى هؤلاء جميعا أن المرأة الجزائرية محببة، أو أنها صورة أسطورية، كما كانت الكاهنة فالمرأة الجزائرية التي حملت مع الرجل أعباء حرب التحرير، فلم يُستغن عن كفاحها، حُرمت بعد الاستقلال ثمار أعمالها، وورجعت إلى وضع شبيه جدًا بوضعها الاجتماعي القديم.

هذا، وما زال الأدب الجزائري يستقي من حرب التحرير، وما زال جدال المثقفين فيها دائرا، لا ينضب. وجلّ الروايات في هذا الموضوع يعالج الأزمات التي حطّبت العلاقات الإنسانية، على اختلاف المبادئ البراقة التي تسببت في تلك الأزمات. ويرى الطاهر وطار أن الخلافات الأيديولوجية في أثناء حرب التحرير كانت من باب سوء الفهم الناتج عن الأوضاع القاسية. أما في عام 1972، بعد أن شرع في الإصلاح الزراعي، فالخلافات الأيديولوجية عائدة إلى أسباب اجتماعية. وعلى هذه الفكرة، تستند رواية الطاهر وطار التي عنوانها: «الحب والموت في زمن الخلاف».

وتشير هيلغه فالتر، من جهة أخرى، إلى الكتاب الذي يمدّد عزّ الدين بن عمر (2) في الجوانب الاجتماعية من

ذات خلفية صوفية، وذات تعبير عن الالتزام، وعن التوق إلى هوية خالصة، غير مكسورة. ونلنس لدى أصحاب القلم الجزائريين في أعوام الثمانينات عودة إلى مواضيع ما قبل الاحتلال الفرنسي. نذكر هنا على وجه الخصوص ما كتبه رابع بلعمري، وعلي بومهدي، ورشيد ميموني، ومزاق بقتاش من أحاديث متصلة بسيرهم الذاتية. ويحمل معظم هذه الأحاديث ذكريات أصحابها من عهد الشباب، ووصفاً لحياة البؤس في عهد الحكم الاستعماري. وتتميّز هذه الأحاديث بمستوى أدبي لا بأس به. وواضح أن هؤلاء الأدباء قد اتخذوا رواية مولود فرعون، «نخل الفقير»، نموذجاً لأعمالهم. وهنا، يُعرض الحاضر عرضاً إيجابياً، يبيّن بوجه النقد للجهاز البيروقراطي الضخم الذي يقتل الحريات بالطريقة التي يسلكها في إدارتها وتنظيمها. لقد وُثِر من أبطال الثورة أملهم في مستقبل أفضل، ففي هذا الأمل وحده، لا يدغم العمل - للأسف - في حالات كثيرة.

وعقدت هيلغه فالتر في كتابها فصلا للمرأة الجزائرية، عنوانه «بنات الكاهنة». في هذا الفصل الذي تحفل صفحات كثيرة منه صفات التحليل النفسي، تعرض المؤلفة لوضع المرأة الجزائرية في مراحل المجتمع الجزائري التاريخي والسياسية منذ الاحتلال الفرنسي. من ذلك ما جاء به رشيد بوجدرّة في مجموعته الشعرية (لكي لا نخل أبدأ) - تُرجمت إلى الألمانية في عنوان جديد: «العروس» - وما جاء به في «التطليق»، و«المرث».

هذه المؤلفات يرفض رشيد بوجدرّة

من الأدباء أمثال مولود فرعون، صاحب رواية «الأرض والدم»، وهي رواية وطنية، تُرجمت في عام 1966 إلى الألمانية في عنوان جديد: «عودة عامر وقاسي». في هذه الرواية، يعرض مولود فرعون، من جملة ما يعرض له، لوضع العمال الجزائريين في فرنسا، ولصعوبة اندماجهم في المجتمع الجزائري من جديد عند عودتهم إلى الوطن. ومع أن الأدباء قد اتخذ في هذه الرواية من النظام الاستعماري موقف الرفض والتفريع، إلا أنه يُعرض لنقد شديد من الأساطير القومية الجزائرية التي أخذت عليه أنه يصف تأخر شعبه، وبقره، ويعرض الجوانب السلبية من «المجتمع المغلق» في لغة المستعمر، فهو هكذا يساعد العدو. وكان الصواب، على رأي الذين نقدوا مولود فرعون، في اتخاذ موقف متحاز. أحادي الجانب؛ فالوضع السياسي - في رأيهم - لا يتسع للمواقف الفلسفية الإنسانية العامة، ولا لآراء أصحاب الثقافات المزدوجة أو المتعددة. وقد حصل شيء مشابه للأدباء محمد ديب، ومالك وراي، ومولود معمري، وأدباء غيرهم من المهتمين بإثنوغرافيا القبائل. وحصلت تقلّبات مؤلمة في حياة الشاعر هنوري كريا الذي بعث بروايته: «مزار يوغورطة» روح مقاومة الاستعمار والتقصّي له. كما حصلت تقلّبات في حياة جان غروش (2) الذي ألّف روايات ونظم أشعاراً

(2) يعتذر المترجم عما قد ينتج من خطأ في نقل بعض العناوين وأما الأعلام إلى العربية، فهذه العناوين والأسماء وصلتنا مكتوبة بالحروف اللاتينية، أو في صيغها الفرنسية

واضحة، تكشف عن حالة المجتمع الحقيقية».

وتطوّرت هيئته فالتز على نحو شامل في أحد فصول كتابها، «انعكاس إفريقيا»، إلى موضوع الجزائريين في فرنسا، وهو موضوع واسع ومعقد، قائم منذ جيلين، قد سجلته الآن المعالجة الأدبية. فليل صبار (2)، مثلا، تُظهر قدرة واسعة على التحليل في وصفها لمشاكل الهجرة، وتصور لنا كيف أنّ النساء يعانين من هذه المشاكل أكثر كثيرا مما يعاني منها الرجال.

وخصّصت هيئته فالتز آخر فصل من كتابها لأدب الثنائيات الذي دار جُلّ مواضيعه حول تاريخ الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي. واختارت المؤلفة لهذا الفصل عنوان: «ألف عام وعام من الحنين - التقاليد العربية والمجتمع العصري»، وهو عنوان واضح الدلالة. وأخيرا، نريد أن نلفت إلى أنّ رشيد بوجدر قد نقد منذ عام 1981 في روايته «التفكّك» ما تؤمّته الحكومة من تمجيد مفرط لأبطال الثورة وشهادتها، ومن حيالة الأساطير حول أشخاصهم. ورأى بوجدر أن يجرّد التاريخ من مثل هذه الأساطير. ويشاركه في رأيه هذا أدباء جزائريون شباب، من أمثال حبيب تقور، صاحب رواية «عجوز الجبل» التي صدرت عام 1983، فهو، كرملائه، لا يحفل «بضيافة القاتيل».

(HVG)

عكس نبيل فارس، نجد عبد الحميد بن هدوقة في روايته التي صدرت عام 1975 بعنوان: «نهاية الأسس» غير فاقِد الأمل في مستقبل أفضل. أمّا وطّار في روايته: «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، وميموني في روايته: «النهر الحوّل»، فيعمدان إلى أسلوب السخرية الملاذعة لنقد البنى المتجمّدة في الجزائر العصرية.

وجملة القول في الأدباء الذين ذكرناهم حتّى الآن هي أنّهم يرون في استقلال الجزائر تحرّرا. لكنّ بعضهم يعتقد أنّ الثورة الحقيقية لم تنته بعد، فيجب مواصلة ما ابتدئ به. ويتّقى بعض آخر لو تتّصل الجزائر من جديد بالحدود التي كانت لها قبل الإسلام، ولا سيما بجذورها البربرية.

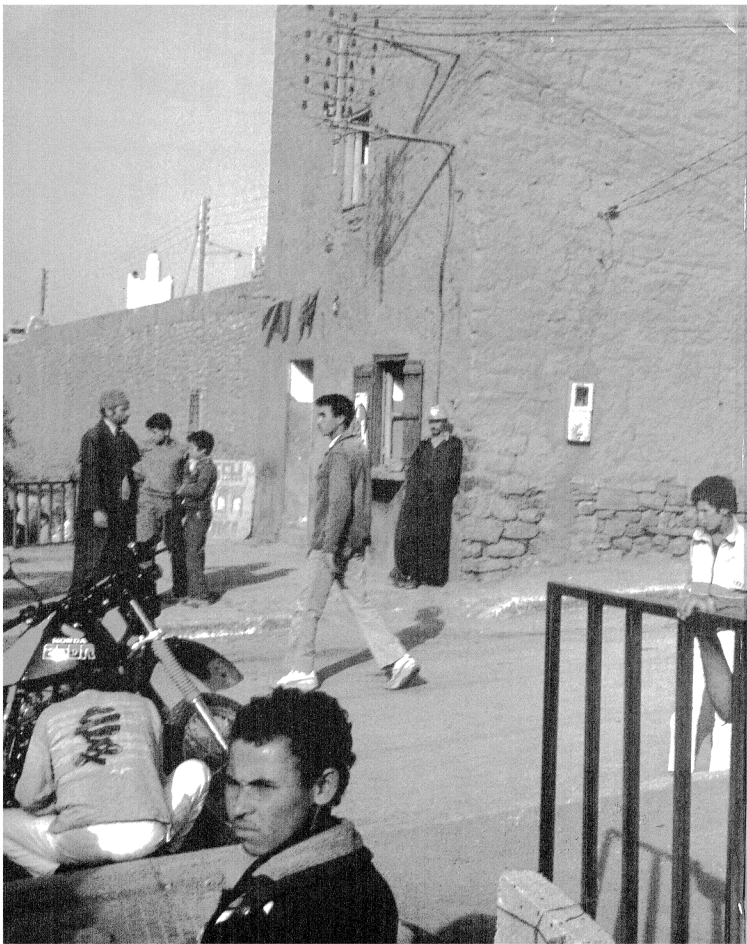
ونجد، من جهة أخرى، أنّ المادة التي يأخذ منها الأدباء الكاتبون بالعربية تدور في معظمها حول الإصلاح الزراعي. وقد عالج ابن هدوقة، ومولود عاشور، ووطّار هذا الموضوع من جوانب عديدة. كما أنّ أبا العبد دودو عالج بطريقة تهكمية في روايته: «الحراشيف». لكنّ هذا الموضوع لم يعد الآن ذا أهمية تُذكر.

هذا، ويعالج أدباء أمثال ديب، وبوجدر، وميموني، وخلص، تطوّر الأوضاع في الجزائر العصرية بجرّة وجسارة. وتكتفي في هذا الباب بالإشارة إلى رواية «تومبيريّة» التي صدرت لميموني عام 1985، فهي، بدون شك، أشدّ ما وُجّه من نقد للمجتمع الجزائري، حتّى أنّ بعض الأوساط رفضتها، وعدّها من باب التحريض السياسي. ويرى ميموني في ردّ الفعل العنيف على كتابه «علامة

تاريخ حرب التحرير». وقد صدر من هذا الكتاب ثلاثة أجزاء حتّى الآن، عرض فيها المؤلّف - وهو من مواليد عام 1945 - للمشاكل الضخمة التي كانت كامنة في البنية الاجتماعية حتّى اندلاع حرب التحرير، كما عرض فيها لاستيقاظ الوعي الثوري، وللبلى التي كانت عندما بدأت حرب التحرير. وقد رفضت دور النشر الفرنسية طباعة الجزء الرابع من هذا الكتاب، ربّما استحياء. من جرام الفرنسيين في الجزائر، كما قال رشيد بوجدر في الندوة الألمانية الجزائرية التي انعقدت بهامبورغ عام 1988.

وفيما يتعلّق بموضوع «خيانة الثورة»، فإنّ موارد بوربون صاهم بشدّة البيروقراطية الجزائرية في روايته التي عنوانها: «المؤذّن»، وينتدّمك هذه البيروقراطية بالحق بعد أن انتهت حرب التحرير. ويقول المؤذّن إنّ «ناسا كثيرا لهؤلاء سدى، وماتوا على غير جدوى». ويرى مراد بوربون في النساء والشباب العنصر الذي يدفع المجتمع إلى الأمام. وفي رواية: «رقصة الملك»، يعتبر الأديب محمد ديب هو الآخر عن استيائه «لثورة المجفّضة» وقد جعل طابع الحمول والتشاؤم مسيطر على أبطال هذه الرواية الذين سلّكوا سبيل الحرية دون أن يبلغوا هدفهم أبدا.

ويشكّ نبيل فارس، هو الآخر، في جدوى الثورة ونجاحها، كما يظهر ذلك من روايته التي عنوانها: «لا حظّ ليحيى» (2). ويظهر يأس هذا الأديب من أوضاع البلاد جليّا في روايته الأخيرة: «وفاة صلاح بابي»، التي صدرت في عام 1980. وعلى



FIKRUN WA FANN

55

